L. eleg. g. 274t

Arndt

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

<36604478610015

<36604478610015

Bayer. Staatsbibliothek

Aeſthetik.

Die Idee der Schönheit und des Kunſtwerks im Lichte unſerer Zeit.

Von

Theodor Mundt.

Verlegt
von
M. Simion in Berlin.

1845.

470. D.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Dieſe Aeſthetik iſt aus den Vorträgen entſtanden, welche ich vor einiger Zeit an der hieſigen Univerſität über die Wiſſenſchaft der Kunſt gehalten. Ich habe darin der ſchaffenden Kunſt ihre Stelle mitten in den innerſten Bewegungselementen unſerer Zeit zu begründen geſtrebt, und ich glaube, daß ich damit einem weſentlichen Bedürfniß der heutigen Geiſter entgegengekommen bin, das den Schaffenden wie den Wiſſenden in unſerer Gegenwart in gleicher

*

Weiſe nahe ſteht, und das für die freien Geſtaltungen in der Kunſt wie in der Wiſſenſchaft und im Staatsleben ſelbſt dieſelbe Bedeutung hat. Der Anſchauung und Ausübung der Kunſt in unſerer Zeit das Lebensprinzip zurückzugeben, wodurch ſie als ein nothwendiges Moment in den Bewegungen und Entwickelungen des Völkerlebens feſtzuhalten iſt, dies ſchien mir bei einer Neugeſtaltung der Aeſthetik, wie ich ſie hier verſucht habe, vor Allem das Haupterforderniß zu ſein. Kann die Aeſthetik noch wieder eine Lebensbedeutung für unſere Zeit und in derſelben gewinnen, ſo vermag ſie es nur auf einer Grundlage und in einem Prinzip, wodurch ſie die Kunſt als das Zuſammentreffen aller weſentlichen Schöpferkräfte der Nationen, als das eigentliche Werk der Völker, welches wie der Blüthenpunkt aller ihrer Zuſtände herausgetreten iſt, wiſſenſchaftlich nachweiſen kann. Seitdem Schiller in

einigen begeiſterten Aufſätzen von der äſthetiſchen Erziehung des Menſchengeſchlechts geſprochen und die Aeſthetik gewiſſermaßen als eine Vorſchule der politiſchen Freiheit empfohlen hat, iſt in dieſem Sinne nichts zur wirklichen Ausführung einer ſolchen Wiſſenſchaft der Kunſt geſchehen. Der Hegel'ſchen Aeſthetik wird man zwar ihre großen Verdienſte nicht abſprechen können, die aber rein logiſche und dialektiſche ſind, indem der abſolute Denker den Organismus des wiſſenſchaftlichen Gedankens auch auf dem Gebiet der Kunſt durchzuführen und anzuwenden geſucht hat. Der Ausgangspunkt iſt dabei aber das vorhandene philoſophiſche Syſtem in ſeinen beſtimmten Kategorieen, nicht die lebendige Unmittelbarkeit des Völkerdaſeins ſelbſt. Die Kunſt hat daher bei Hegel nicht in ihrer wahren und unmittelbaren Freiheit zur Anerkennung gelangen können, ſondern ſie mußte hier recht eigentlich hinter die Philoſophie zurücktreten.

Möchte dagegen das von mir neu aufgeſtellte Prinzip der Aeſthetik, das Prinzip der Unmittelbarkeit, die Prüfung der Denker beſtehen und den ſchaffenden Geiſtern unſerer Zeit zu einer Quelle befriedigten und zukunftreichen Schaffens werden können!

Berlin, im April 1845.

Theodor Mundt.

Inhalt.

Einleitung. Seite

1. Verhältniß der Kunſt und Kunſtwiſſenſchaft zu unſerer Zeit. 1
2. Die Bedeutung der Aeſthetik als Wiſſenſchaft. . . . 8
3. Die Lebensidee unſerer Zeit und die Kunſt. 11
4. Die Kunſt in ihrem Verhältniß zur Freiheit der Völker. 21
5. Die Kunſt und die Virtuoſität. 27
6. Die Kunſt und das Vergnügen. 29
7. Zweck und Bedürfniß der Kunſt. 32
8. Die Geſchichte der Aeſthetik. 36

Erſter Theil. Die Idee der Schönheit.

1. Die Erkenntniß der Schönheit. 51
2. Das Schöne als Idealismus der Unmittelbarkeit. . . 54
3. Die Idee der Unmittelbarkeit in der Philoſophie. . . 57
4. Nähere Beſtimmungen der Idee der Unmittelbarkeit. . 64
5. Das Schöne als das Charakteriſtiſche. 77
6. Der Genius. 81
7. Die Einheit von Wiſſen und Glauben im ſchaffenden Geiſt. 87
8. Der künſtleriſche und der philoſophiſche Genius. . . . 97
9. Die Univerſalität des Genius. 103
10. Talent und Genie. 107
11. Die Heiligkeit des Genies. 110
12. Das Schauſpieler=Genie. 114
13. Das Heilige und der Genius. 117
14. Die Phantaſie. 121
15. Ironie und Humor 132

		Seite
16.	Bild und Gedanke.	142
17.	Das ſymboliſch-mythiſche Ideal.	146
18.	Die ſymboliſche Kunſt.	157
19.	Die türkiſche Blumenſprache.	168
20.	Der Mythus.	171
21.	Die Geſtaltungen des Mythus in Indien.	174
22.	Das perſiſche Lichtſymbol.	179
23.	Das plaſtiſche Ideal des Hellenismus.	181
24.	Die antike Objektivität.	194
25.	Das chriſtliche Ideal.	203
26.	Das Chriſtusbild.	216
27.	Die chriſtlichen Symbole.	225
28.	Die romantiſche Kunſt.	233
29.	Die chriſtliche Naturanſicht.	245
30.	Das Mährchen.	248
31.	Das Wunderbare.	250

Zweiter Theil. Die verwirklichte Idee der Schönheit oder das Kunſtwerk.

1.	Das Kunſtwerk.	261
2.	Das Geiſteskunſtwerk und das Naturkunſtwerk.	265
3.	Das Naturideal.	274
4.	Die Menſchenſchönheit.	280
5.	Der Hermaphrodit und Anaphrodit.	285
6.	Volkscharakter und Phyſiognomie.	288
7.	Die Stilarten des Kunſtwerks.	292
8.	Die Poeſie.	302
9.	Poeſie und Philoſophie.	304
10.	Die Poeſie und die platoniſche Republik.	309
11.	Die Kunſtformen der Poeſie.	317
12.	Das Epos.	321
13.	Die Lyrik.	326
14.	Das Drama.	336
15.	Roman und Novelle.	341
16.	Die Muſik.	344
17.	Muſik und Philoſophie und Philoſophie der Muſik.	355
18.	Die bildenden Künſte.	375
19.	Die Baukunſt als univerſale Kunſt.	380

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Einleitung.

1. Verhältniß der Kunſt und Kunſtwiſſenſchaft zu unſerer Zeit.

Die erſte Frage, welche ſich uns aufdrängt, iſt die, ob es dem Genius unſerer Zeit entſprechen kann, ſich in unſern Tagen noch mit Aeſthetik abzugeben. Wenn heutzutage von jeder Wiſſenſchaft aus der unmittelbare Weg in das nächſte volle Leben, in die Wirklichkeit ſelbſt gefunden werden muß, ſo ſcheint es, daß gerade dieſe Wirklichkeit, von der ſich heut keine Wiſſenſchaft mehr trennen kann, allen andern Idealen des Lebens mehr zugewendet ſei, als gerade den Idealen der Kunſt und den Geſtaltungen der Schönheit, deren Wiſſenſchaft die Aeſthetik aufſtellen will. Nicht als fehlte es unſerer Zeit an Kunſtproductionen von großer und mannigfacher Bedeutſamkeit, und an dem Sinne dafür, ſie aufzu=

nehmen und zu würdigen, aber das ganze Zeitalter, hört man vielfältig klagen, iſt kein Zeitalter der Kunſt, und der unruhige Geiſtesandrang des heutigen Lebens, dieſe Schaukelungen einer vielfach geſpaltenen Reflexion, und zugleich die durch den Lauf der Begebenheiten herbeigeführte Formloſigkeit aller unſerer Zuſtände und Ueberworfenheit aller Meinungen, ſie zeigen uns in der That nicht den klaren und ſonnigen Himmel der Kunſt, und ſie bieten nicht den der letzteren unentbehrlichen Frieden einer in ſich geſättigten und begränzten Lebensſtimmung dar.

Unter dieſen Umſtänden iſt die Kunſt, wo ſie es in einſamer Begeiſterung nicht hat laſſen können, ihre Gebilde zu ſchaffen, doch damit herausgefallen aus der Mitte des Volkslebens, wo ſie zu ſtehen hat, und ſie iſt dafür hineingezogen worden in die Angelegenheiten der heutigen Geſellſchaft, die Alles entnervende Mode hat ſich ihrer zu bemächtigen geſucht, und ſie ſoll für den Salon arbeiten, für die Liebhaberei und Eitelkeit des Sammlers, für die excluſiven Vorrechte des Reichthums und der Bildung.

Dies ſind Mißſtände, die nicht ſowohl von der Entartung und dem Verfall der Kunſt ſelbſt, als vielmehr von der Zerfallenheit des Lebens zeugen, das in gewaltigen Schwankungen einen neuen Schwerpunkt

bei uns ſucht und ſich noch nicht wieder zu der Einheit und Totalität alles Daſeins hat zuſammenfügen können, in die dann auch die Kunſt wieder eintritt als ein nothwendiges Glied des ganzen Lebensorganismus, als die wahre ſchöne Mitte aller geiſtigen Richtungen eines glücklichen Volkes, und als der Ausdruck und das Unterpfand für die Gemeinſchaft der göttlichen und menſchlichen Natur, welches die Kunſt ſeit den älteſten Zeiten und in den Blüthenepochen der Menſchheit immer geweſen. Der künſtleriſche Bildungstrieb, der überall nur das Schöne hervorbringt, er muß dann wieder in die unmittelbare Volksnatur ſelbſt hinübertreten, wie bei den Griechen die täglichen Gewohnheiten des Volkslebens zugleich Befriedigungen für den Schönheitsſinn und das Kunſtbedürfniß waren. So wurden zu Athen den Männern, deren Verdienſte oder ausgezeichnete Eigenſchaften anerkannt werden ſollten, Statuen errichtet, und Winkelmann (in ſeiner Geſchichte der Kunſt II. S. 13) bemerkt ſehr treffend: daß die Ehre einer Statue bei den Griechen daſſelbe war, was etwa heutzutage ein Titel, oder ein Kreuz auf der Bruſt.

In dieſen beiden Ausdrucksformen eines ganz verſchiedenen Volksdaſeins läßt ſich der Gegenſatz des alten plaſtiſchen und des heutigen reflectirten und

zweideutig ſchillernden Lebens zunächſt am grellſten bezeichnen.

Wird aber die ſchmerzenreiche Nacht des chriſtlichen Himmels ſich aufthun den hereinbrechenden neuen Zeiten des Völkerlebens, und wird daraus die Freiheit und Schönheit hervortreten können als das wahre Eigenthum der chriſtlichen Welt? Wird aus dem Chriſtenthum ſelbſt, am Ende und als Vollendung aller ſeiner Entwickelungen, ein neues Hellenenthum ſich herausgebären können? — das ächte Hellenenthum des Geiſtes, das auf der Innerlichkeit des chriſtlichen Gedankens zugleich das Reich der freien und ſchönen Weltformen begründen ſoll?

Wir leben in einer Zeit, in welcher bereits die Erkenntniß reif geworden iſt, daß die Freiheit nicht bloß für die Reichen und Bevorrechteten iſt, ſondern daß auch die Armen und die Unglücklichen, die Jeſus Chriſtus ſelig geprieſen hat, in dieſer Seligkeit auch das Anrecht erhalten haben, frei zu werden, das heißt, aufgenommen zu werden in die Gemeinſchaft der berechtigten Wirklichkeit, welche auch den Armen die Kraft verleihen ſoll, das Geſetz der Freiheit, nach dem das ganze Leben ſich geſtaltet, an ſich zu erkennen!

In dieſer neuen Erkenntniß drängt es uns,

Den, der den Geiſt erlöſt hat, auch als des Leibes Erlöſer zu ſchauen und auf dieſem großen Wendepunkt der Erlöſung des Menſchengeſchlechts das wahre Heil der Geſchichte und ihre Fortentwickelung zu erblicken.

In dem neuen Weltalter der Freiheit und Schönheit, dem ſich das Chriſtenthum ſchon aus unſerm innerſten Bewußtſein heraus zuzubilden begonnen, in ihm werden wir dann die Arbeit ſich wieder vermählen ſehen mit dem Genuß, von dem ſie ſo lange in der Welt geſchieden gelegen, und wie in der Kunſt und im Künſtler Arbeit und Genuß ſich als Eines innigſt verbunden haben, ſo werden wir auch den Lebenspunkt zu finden haben, auf dem im Völkerleben die Völker ſelbſt ſolche freie und glückliche Künſtler ihres eigenen Daſeins zu werden beſtimmt ſind! Und dieſen Lebenspunkt werden wir in der chriſtlichen Idee ſelbſt zu erkennen haben, die, ſowie ſie die wahre geſunde Weltanſicht, die Weltanſicht der Freiheit und Schönheit, und der glückſeligen Einheit von Gedanken und Form in ſich enthält, ſo auch den freien Staat aus ſich zu entwickeln hat.

Daß der wahre chriſtliche Staat kein anderer als der freie und organiſch verfaſſungsmäßige ſein kann, dies einzuſehn und darzuthun iſt die wichtigſte Lebens-

aufgabe für die moderne Staatslehre geworden, die ſie zu löſen hat aus dem oberſten Princip des Chriſtenthums, das die Gleichheit aller Menſchen vor Gott gelehrt, das verboten hat der Menſchen Knechte zu werden, das es für eine Sünde erklärt hat, den Geiſt zu dämpfen, und mit Gottes Zorn allen denen droht, welche die Wahrheit und ihren Fortſchritt unterdrücken oder die Wahrheit in Ungerechtigkeit aufhalten; des Chriſtenthums, welches die Lüge und die Geheimthuerei für eine Sünde, die Oeffentlichkeit für das Zeichen des Wahren, Guten und Göttlichen erklärt, und welches verheißen hat, daß Alles an das Licht kommen ſolle!

So iſt es mit der Freiheit, auch die Schönheit, deren die chriſtliche Welt aus ihrem innerſten Bewußtſein heraus ſich theilhaftig zu machen hat, und wie das Chriſtenthum verkündigt hat, daß von Gott alle Menſchen zur Glückſeligkeit beſtimmt ſind, ſo muß der ächte Glanz der Schönheit, welche an dem Menſchengeſchlecht aufſtrahlen ſoll, ſich erkennen laſſen als der wahre Lebensglanz, der von dieſer im Chriſtenthum begründeten Einigung der göttlichen und menſchlichen Natur ausgefloſſen iſt.

Um aber dem Chriſtenthum dieſe Vollendung zur

Freiheit und Schönheit zu geben, ſoll man nicht etwa nachträglich als künſtliche Studie neue Thurmſpitzen aufkleben wollen an dem alten gothiſchen Münſter der Chriſtenheit, ſondern auf dem alten und ewigen Fundament des chriſtlichen Gedankens muß ein neuer, von innen her lebendiger Bau aufgeführt werden, ein neuer Bau, deſſen Stein und Kitt genommen iſt von dem Fleiſch und Blut der neuen Zeit, und deſſen Formen ſich fröhlich und zuverſichtlich hineinbilden in die friſche neue Gliederung dieſer Zeit.

Der alte chriſtliche Dom, in welchem die chriſtliche Religion das Rieſenbild ihrer Sehnſucht, ihrer Träume und ihrer Wunder hingeſtellt hat, dieſer chriſtliche Dom der alten Zeit, iſt ſchon ſeiner Idee nach, aus der er hervorgegangen, dazu beſtimmt, unvollendet zu bleiben. Seine Idee iſt die unendliche Perſpective, deren tiefes Geheimniß ewig in die Weite und Ferne deutet, ſeine Idee iſt die Transcendenz, die, nach dem Ueberirdiſchen begierig, ſich gewaltig hinausſtreckt in den Spitzbogen, um auf ihm den jenſeitigen Himmel zu erſteigen. In dieſen ſinnlichen geheimnißvollen Formen aber die Brücke zu ſchlagen zwiſchen Himmel und Erde, zwiſchen Gott und Menſch, damit iſt die alte Zeit nicht fertig geworden, und die ungeheuern Werke dieſer Weltanſicht

ſtehen deshalb nur als Fragmente um uns her, als unvollendete Spitzen jener alten abgebrochenen Zeit, die nicht mehr die unſerige ſein kann.

2. Die Bedeutung der Aeſthetik als Wiſſenſchaft.

Die Aeſthetik wird ihre Bedeutung als Wiſſenſchaft gerade darin zu erfüllen haben, daß ſie das Bewußtſein über das ewige und unverlierbare Weſen der Kunſt, über das Weſen der Kunſt als einer ſelbſtändigen und urſprünglichen Lebenskraft der menſchlichen Natur, aufrecht zu erhalten und aus den innern Gründen des Gedankens feſtzuſtellen hat. Vermag es die Aeſthetik, die Kunſt als dieſe ächt menſchliche Lebenskraft nachzuweiſen, welche mit allen andern Geſtaltungen und Miſchungen des Daſeins im Innerſten zuſammenhängt, ſo wird dieſe Wiſſenſchaft dadurch zugleich ihre Stelle im Leben, ihre Stelle in der Zeit, um die es uns hier vorläufig zu thun iſt, ſich ausgefunden haben. Denn die Aeſthetik wird dann in der Kunſt einen Organismus entfalten können, in welchem die Einheit und Harmonie der Verhältniſſe als eine freie That des ſchaffenden Willens er-

ſcheint, und der als ein Bild höherer Wirklichkeit dieſer endlichen ſchlechten Wirklichkeit mahnend gegenüberſteht.

Daß die Aeſthetik ſich in dieſer Hinſicht als eine Wiſſenſchaft darſtellen könne, welche eine mit der Fortbewegung des heutigen Völkerlebens zuſammentreffende Aufgabe hat, das iſt es, worüber es zuerſt der Verſtändigung zu bedürfen ſcheint, ehe wir fragen wollen, was ſie an ſich ſelbſt für eine Wiſſenſchaft iſt. Denn wie man in unſern Tagen zuerſt zu fragen hat, was ein Menſch will, ehe man fragt, was er iſt, indem heutzutage das Wollen das wahre Sein geworden, ſo hat ſich auch in die Wiſſenſchaft heut, namentlich in Deutſchland, dies Bedürfniß unſerer zeitlichen Lebensfragen hineingeſtürzt, um hier, an der Quelle des ewigen Gedankens ſelbſt, die Kraft der neuen Zukunft zu ſchöpfen.

Das Daſein der Aeſthetik als eine Facultätswiſſenſchaft, als eine Disciplin überhaupt, iſt ohnehin dürftig und zweifelhaft. Sie lebte hier bis jetzt von den Broſamen, welche ihr von dem Tiſche der ſyſtematiſchen Philoſophie mitleidig zugeworfen wurden, und ſie hat, ſchon halbtodt geboren aus der Wolfiſchen Philoſophie, mit der Nothtaufe eines wunderlichen Namens belegt, bis auf Hegel nur den Vorzug

genoſſen, als eine bloße Conſequenz des jedesmal herrſchenden philoſophiſchen Syſtems mitgeſchleppt zu werden.

Gelingt es uns nicht, mit der Aeſthetik in den wahren pulſirenden Lebenspunkt unſerer Zeit einzutreten, das heißt, in der Wiſſenſchaft von der Kunſt diejenigen weſentlichen Beſtimmungen unſeres ganzen Daſeins wiederzufinden, welche in der Entwickelung des religiöſen Bewußtſeins und der politiſchen Freiheit ruhen, gelingt uns dies nicht, ſo mögen wir die Aeſthetik, mit ihren lebloſen Definitionen des Schönen, Angenehmen, Erhabenen u. ſ. w., endlich als eine unnütze Laſt der Facultäten über Bord werfen!

Die Schönheit, ihre Idee und ihre Verwirklichung ſoll uns in der Aeſthetik beſchäftigen, aber wir wollen darin die Schönheit zugleich als den Stern der Geſchichte anbeten, wir wollen die Erlöſung aller unſerer Zuſtände zur Schönheit darin auf den wahrhaft menſchlichen Schaffenstrieb begründet ſehn, der aus der innern Nothwendigkeit des Geiſtes heraus das Schöne zu geſtalten hat, wir wollen in der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß dieſes Schaffenstriebes die urſprünglich verliehene Kraft des Menſchengeiſtes begreifen, welche aus ſich ſelbſt heraus das menſchliche Daſein zu einem Organismus der Freiheit und Schönheit zu bilden vermag!

3. Die Lebensidee unſerer Zeit und die Kunſt.

Wie nahe oder wie fern unſere Zeit der Schönheit ſei, dies ſtellt ſich ſchon in einer flüchtigen Anſchauung ihrer gegenwärtigen Verhältniſſe dar.

Die gebrochenen und ſchwankenden Zuſtände unſerer Zeit ſind beſonders auf diejenige Grundzerfallenheit zurückzuführen, in welche das Selbſtbewußtſein der heutigen Völker mit ihren Formen gerathen, das in ſich mächtig gewordene Selbſtbewußtſein, das zu der idealen Höhe der menſchlichen Beſtimmung emporgeſchritten, und mit den überlieferten und angebildeten Formen des Bewußtſeins, mit den hiſtoriſch abgelebten Formen der Wirklichkeit, in dieſen qualvollen Bruch gerathen.

Die Völker haben eine Erneuerung ihrer religiöſen und politiſchen Formen aus dem idealen Selbſtbewußtſein heraus begonnen, aber der Kampf findet in langſamen und abſchwächenden Reibungen Statt. Er wälzt keine große ſchlagende Flamme durch die Welt, doch überall flackern ſeine unheimlichen Feuerzeichen empor, und keine Stelle giebt es an uns, die nicht ſchon ergriffen und unterhöhlt wäre! Die Vernunft, die mit allen Traditionen den Krieg angezettelt hat, iſt jetzt als Individualität auf den Kampfesſchau-

platz getreten, als dieſe ſich frei und ſelbſtmächtig ſetzende Individualität, welche die Epoche der Mündigkeit bei den Völkern angeſagt hat!

Die Völker ſind auf den Wegen der Vernunft und Geſchichte von großen Illuſionen zurückgekommen, und unter den Füßen des fortſchreitenden Geſchlechts iſt allmälig zertreten worden jene transcendente Weltanſicht, die alles Glück, alle Freiheit und allen Werth des Daſeins an ein jenſeits liegendes, unerreichbares Ideal überlaſſen hat. Nur in dem Einen, das jenſeits aller Wirklichkeit lag, war der Geiſt, der nach Willkür von ſich ausſtrömen oder für ſich behalten konnte von ſeiner Herrlichkeit und ſeinem Himmel, was ihm beliebte. In dem Staatenleben war dies die declarirte Geiſtesabweſenheit des Volks, ſeinen Herrſchern gegenüber, die, als die Stellvertreter Gottes und der göttlichen Gnaden, ſich allein das geheimnißvolle Privilegium vorbehalten hatten, die Maſchinerie zu verſtehn und zu lenken. Dieſer Transcendenz des politiſchen Lebens, welche in dem alten abſoluten Staat ihre Verkörperung gefunden, ihr entſprach in dem religiöſen Bewußtſein der Völker jener Dualismus des Chriſtenthums, welcher, aus den Jahrhunderten der Asceſe und des Märtyrerthums geboren, eine Blume des Moders, mit dem die neue

Zeit erſt hatte gedüngt werden müſſen, den Geiſt ebenfalls entzweit hatte mit der Materie, dieſer chriſtliche Dualismus hatte die Wirklichkeit verſtoßen in die Finſterniß und in die Unfreiheit, und den Leib überantwortet an die Sünde und die Knechtſchaft, dagegen er allein erhöht hatte den Geiſt zu einer jenſeitigen Himmelsluſt, zu einem Anſchauen und Genuß des göttlichen Seins, das zu erreichen aber erſt die ganze ſchöne grüne Wirklichkeit ſich in Opferflammen hatte verzehren müſſen.

Dieſer Weltanſicht entwachſend, haben die chriſtlichen Völker in ihrem religiöſen und politiſchen Bewußtſein zugleich dieſe ihr ganzes Leben durchdringende Erſchütterung gefühlt, und das alte Band ihrer Einrichtungen iſt geſprungen an ihrem menſchlich aufquellenden Herzen, und iſt halb in Schrecken, halb in Freude entzwei geborſten wie die Hülſe über dem frei werdenden Kern! Da ſind mit den Völkern zugleich die Fürſten an dieſem Scheideweg der Zeiten betroffen angelangt, und der alte Staat iſt, einem ſteinernen Memnon gleich, erzittert und erklungen von der neuen jungen Macht, von der Macht der Individualität, die nicht, wie ſonſt, allein und einſam auf der Spitze des Throns, ſondern zugleich in der Breite und Tiefe des ganzen Volkslebens ſich gliedern will.

Aus den Tiefen des Volkslebens herauf haben die Stimmen der Vernunft und der Freiheit lange um Gehör geklagt, und um das Recht, Beſitz zu ergreifen von der Wirklichkeit, die ihnen gehört ſeit Anbeginn der Zeiten durch die göttliche Weltordnung ſelbſt. Aber dieſe neue Erkenntniß der Wirklichkeit, in welcher Für-ſten und Völker ſich zu einem neuen Bund zuſammen-zuſchließen haben, ſie iſt einfach, wie alle wahre Erkenntniß, aber tauſend ſchwere Verwickelungen haben ſich doch herangefunden zu ihr in dem Drang der heutigen Begebenheiten und Perſonen, und die Schlangen des Zweifels und des Kleinmuths halten dieſe Erkenntniß umwunden, dieſe Erkenntniß, welche von keinem andern Gott mehr wiſſen will, als von dem wirklich gewordenen, von keiner andern Freiheit als von der wirklich gewordenen, von keinem höheren Geſetz als von dem Geſetz der wirklich gewordenen Ideen. —

Das hohe Streben unſerer Zeit iſt dies, die wahre Wirklichkeit der ewigen Ideenwelt darzuſtellen, ſie zu Form und Geſtalt zu bringen, und die himmelweit ge-riſſene Kluft zwiſchen dem Geiſt und der Materie aus-zufüllen durch das Glück, die Freiheit und die Ein-heit des Menſchengeſchlechts.

Die Völker haben friſch und zutraulich, wie es immer in der Volksnatur liegt, ihre Lebenskreiſe der

neuen Zeit geöffnet, und auf die heitern Gründe des Volkslebens ſoll herausſteigen aus den Amtsſtuben, Regierungsgebäuden, Polizei-Bureaux und Wachthäuſern Alles, was der Staat bisher in dieſer geheimen Pein ſeines Organismus in ſich verſchloſſen, und es ſoll endlich dort unter dem offenen Himmel, unter dem das Volk wohnt, an Licht und Luft überantwortet werden, die Machthaber aber ſollen ſich niederlaſſen mitten unter ihren Völkern, in ächt menſchlicher Gemeinſchaft, und ſich ſtärken und ſich fröhlich beleben an der urſprünglichen Kraft des Volksdaſeins, wie Antäus an der Kraft des mütterlichen Erdbodens.

Aber es fehlt noch viel, daß ſolchergeſtalt ſich dies zugetragen hätte in den Kreiſen der heutigen Zeit, vielmehr iſt gegen dieſe feſtſtehende Erkenntniß geſündigt und angekämpft worden von beiden Seiten, und auf und nieder wird gerungen und gezogen, und Gegenſatz an Gegenſatz bald gewaltſam abgerieben, bald durch Kunſtgriffe, Täuſchungen und künſtliche Maßnahmen aller Art die Entſcheidung hingezögert und ſcheinbar aufgehalten der Tag des Schickſals. So ſind in der Unentſchloſſenheit des Tages ſchon die kräftigſten Flügel lahm, und die beſten Geſinnungen ſchwankend geworden, die Ueberzeugungen haben ſich plötzlich wieder zerſplittert, und das geſchichtliche Leben, das ſich durch

Erkenntniß und That in ſeine wahre Einheit erheben will und ſoll, hat ſich an Illuſionen und an dem angreifenden Wechſel zwiſchen Hoffnung und Täuſchung abgearbeitet. Bei dieſem Zwieſpalt des mündig gewordenen Bewußtſeins mit den Lebensformen, die ſich daraus neu gebären und geſtalten ſollen, iſt die große Zeit, die ſich in uns bereitet, zugleich als eine ſchlimme erſchienen, und Vielen hat ſich das Mark in den Knochen verzehrt aus Schmerz und Sehnſucht. Dies Unterwegs zur That, welches unſere Zeit darſtellt, hat einen verdüſternden Schatten um ſich her geworfen, den Schatten des Todes, der Krankheit, der politiſchen Abſchwächung und der religiöſen Zerriſſenheit.

Das neue Geſetz aber, welches wir heut in allen unſern Zuſtänden erſtreben, iſt das heilende, und Alles zuſammenfügende Geſetz der Immanenz zu nennen, in welchem das tranſcendente Ideal der frühern Zeiten ſeine vollkommene Auflöſung zu finden beſtimmt iſt.

Immanent heißt diejenige Weltanſicht, welche ſich der unheilvollen Trennung zwiſchen der Idee und Wirklichkeit frei entwunden, welche die nothwendige göttliche Lebenskraft der Wirklichkeit erkannt und zum Princip aller Geſtaltungen des Daſeins erhoben hat.

Immanent heißt die Weltanſicht, die zu der Erkenntniß vorgeſchritten, daß die Materie, die Welt,

die Wirklichkeit nicht unrein ſei, ſo daß Gott nur jenſeits von ihr gedacht werden könne, ſondern rein und würdig, um den Gott in ſich zu tragen und aus ſich heraus zur Anſchauung zu bringen.

Immanent heißt das aus dieſer Weltanſicht hervorgebildete Staatsleben, welches das Volk nicht mehr wie ſonſt als die unreine und unwürdige Materie betrachtet, auf welche der jenſeits von ihm thronende abſolute Herrſcher nach Umſtänden bald Sonnenſchein bald Regen herabfallen läßt, ſondern wo in dem Volke, als in der wahren und reinen Wirklichkeit des Staatslebens, die höchſte Idee des Staats, welches die Idee der Freiheit iſt, ſich weſentlich verkörpert und organiſch ineinsgebildet hat.

Immanent heißt diejenige ethiſche Bildung des Charakters, welche von der Geſinnung jetzt zugleich die That verlangt, von dem Denken das Sein, von der Handlung die Alles an ſich herausſtellende Oeffentlichkeit.

In dieſem Streben, immanente Zuſtände des Lebens herauszubilden, haben wir unſere Zeit in jene Mißſtimmungen und Unentſchiedenheiten ſich verwickeln ſehn, die ich zuvor anzudeuten geſucht. Die Philoſophie der Zeit, die in Hegel bis zur immanenten Selbſtbewegung des Begriffs gelangt war, hatte für

das neue Geſetz der Selbſtbeſtimmung des Geiſtes nur die logiſche Methode entwickeln können, war aber durch dieſe zugleich wieder herausgefallen aus dem wahrhaft geſchichtlichen Geiſt der Zeit, indem ſie den logiſchen Prozeß des Begriffs für die wahre Wirklichkeit und Realität ſelbſt ausgeben wollte. Eine andere Bethätigung der menſchlichen Geiſteskraft, die eine der Philoſophie entgegengeſetzte iſt, nämlich die Kunſt, ſcheint darin ſchon ihrem ganzen organiſchen Weſen nach, als freie Bildnerin des Lebens aus ſeiner unmittelbaren Fülle heraus, den höchſten Aufgaben des Völkerlebens näher zu ſtehen und ein wirkſameres Verhältniß zu denſelben zu haben.

Die Kunſt iſt es, welche hineinſtrahlt in alle Zeiten als die wahre Verkündigerin, daß die Wirklichkeit überall Gottes ſei, und welche durch dieſe ihr inwohnende Wahrheit immer auf die ſonnigen Gipfel der Menſchheit uns erhebt, während unten in den Thälern noch die ſchweren Dünſte der Nacht lagern können. In dieſer Verkündigung, welche jedes wahre Kunſtwerk in ſich trägt, in der Verkündigung, daß der Gott Wirklichkeit geworden, daß das Bewußtſein ſeine Form, die Idee ihre Geſtalt aus ſich ſelbſt gefunden, daß die Freiheit des ſchaffenden Willens hat eins werden können mit der Schönheit und Wahr=

heit des aus ihm hervorgegangenen Organismus, hierin liegt zugleich ausgeſprochen, wie ſich das Geſetz der Immanenz, das wir heut als ein neues Lebensgeſetz ſuchen, ſchon im Kunſtwerk verkörpert und als das weſentliche Geſtaltungsprinzip darin erwieſen hat. Dieſer vorläufigen Beſtimmung über das Weſen des Kunſtwerks, das erſt nachher in der Wiſſenſchaft der Aeſthetik ſelbſt ſeine zuſammenhängende Begründung erhalten kann, läßt ſich hier in unſerer einleitenden Betrachtung nur noch das hinzufügen, daß das Kunſtwerk ſeiner innerſten Weſenheit nach das über alle Tranſcendenz ſiegreich hinausgekommene Gebilde iſt, und daß, da es den Stoff der Welt genommen und den Gott hinein und heraus gebildet hat, es dadurch zugleich den alten Fluch von der Materie geſchüttelt hat; daß es dieſe Materie rein und heilig geſprochen hat, und den Widerſpruch von Idee und Wirklichkeit, der ſich weder im philoſophiſchen Bewußtſein noch im politiſchen Völkerleben bisher genügend hat löſen können, durch den reinen, wahrhaft menſchlichen Schaffenstrieb unmittelbar verſöhnt und überwunden zeigt!

So haben wir denn in die Sphäre der Kunſt als in diejenige einzutreten, in welcher uns die Anſchauung von dem Einen, das in allen unſern heutigen

Lebenszuſtänden uns Noth thut, herzſtärkend und das Bewußtſein kräftigend ergreifen wird, in die Sphäre der berechtigten und erfüllten Wirklichkeit, die wir in der Form des Kunſtwerks zu conſtruiren haben werden, und in der wir Allem begegnen werden, worauf in unſerer Zeit die Gedanken und Wünſche des ganzen Daſeins gerichtet ſind.

Wenn Hogarth die Wellenlinie als das eigentliche Prinzip der Schönheit erkannte, ſo werden auch wir uns wenigſtens darin dieſem Prinzip zuzuwenden haben, daß wir in der Wiſſenſchaft des Schönen zugleich die Wellenlinie der Zeit, dieſen in der Sphäre ewiger Bewegung dahinſchwebenden Rhythmus des Völkerlebens, abmeſſen und belauſchen wollen. Ja wir werden die wiſſenſchaftliche Betrachtung der Kunſt, die wir vornehmen wollen, zugleich als eine ſolche Grundlage unſerer Bildung erkennen müſſen, die uns würdig und ſtark macht, das Geſetz der Freiheit in allen unſern öffentlichen Entwickelungen rein und groß zu verwirklichen; wir werden in der wahrhaften Erkenntniß der Kunſt und der Schönheit heranzutreten haben zu der ächten Quelle der Verjüngung für unſer politiſches Leben, der Verſöhnung für unſer religiöſes Bewußtſein.

4. Die Kunſt in ihrem Verhältniß zur Freiheit der Völker.

Indem wir für jetzt die Kunſt noch nicht an ſich ſelbſt und um ihrer ſelbſt willen zu betrachten hatten, kam es uns eben darauf an, ſie vorzugsweiſe in ihrem Verhältniß zum öffentlichen Leben und als die eigentliche Mittelsgeſtalt deſſelben zu erkennen, als den ſchönen immer blühenden Iſthmus, welcher die geiſtigen Zuſtände der Völker verbindet, welcher die Zerfallenheit der Zeiten auf ſeinem gänzlich unangefochtenen Gebiet vermittelt.

Die künſtleriſche That, die That des ſchaffenden Genius, ſie enthält immer die Gewährleiſtung in ſich für die That der Geſchichte, für die That des politiſchen Geſetzgebers, für die That des in ſeine Einheit und Freiheit ſich erhebenden Staatslebens, eine Gewährleiſtung, indem ſie den Bildungs- und Formtrieb des menſchlichen Geiſtes an einem Object der Freiheit ſiegreich aufzeigt. Wird dieſer freie Bildungstrieb der Völker, der durch die Kunſt gewiſſermaßen ſeine Erziehung erhalten kann, die politiſchen Verhältniſſe, den Staat, ergreifen, ſo wird das politiſche Schöpfungswerk von dem Kunſtwerk die Idee der freien Organiſation zu entlehnen haben.

Denn die Idee der Organiſation, die im Natur-

product nur als eine unmittelbare Thatſache der Nothwendigkeit vorhanden iſt, ſie hat in der Production des Geiſtes den Durchgang durch die innere Welt des Individuums genommen, und iſt dadurch erſt in das warme Herzblut der Menſchheit getaucht worden und hinübergetreten in den Geſtaltungsproceß des Völkerlebens. Im Kunſtwerk empfangen wir das erſte geiſtige Bild der Organiſation, das auf den freien Menſchen ſelbſt zurückweiſt, und das darum zugleich den erſten Weg darbietet, um von ihm aus zur wahren freien Geſtaltung aller menſchlichen Zuſtände überzugehn. Schiller ſagt deshalb in ſeinen Briefen „über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen" ſehr treffend: „es giebt keinen andern Weg, den ſinnlichen Menſchen vernünftig zu machen, als daß man denſelben zuvor äſthetiſch macht!"

Dies ſagte Schiller, für ſeine Zeit gewiß ausreichend. Den ſinnlichen Menſchen vernünftig zu machen, darauf kann es uns heutzutage nicht mehr ankommen. Wir ſind gewiß ſchon ſehr vernünftig geworden, und es würde heutzutage von uns vielmehr heißen müſſen: „es giebt keinen andern Weg, den vernünftigen Menſchen frei zu machen, als daß man ihn aus ſeiner Vernunft eine That machen läßt."

Es ſcheint daher, daß die künſtleriſche Bildung

den unmittelbaren Weg zur Bildung des freien Staatslebens zu zeigen im Stande ſei, und ſchon in ſich trage!

Zwar iſt bekannt, daß die Kunſt gerade oft zu ſolchen Zeiten der Geſchichte blühend gefunden wird, wo die politiſche Freiheit entartet war, oder die abſolute Königsgewalt unnatürlich alle ſchaffende Volkskraft überragte. So rechnet auch Haller, in ſeiner Reſtauration der Staatswiſſenſchaftrn, die Künſte wie die Wiſſenſchaften gewiſſermaßen zum Regierungsluxus, und betrachtet ſie als Regal, das am beſten von den Königen ausgeübt werde. Aber wenn es nicht zu läugnen iſt, daß ſich die Blüthe der Kunſt oft am glänzendſten und üppigſten um den Thron der abſoluten Gewaltherrſcher gerankt hat, ſo liegt darin nur ſcheinbar zwiſchen der Kunſt und der Freiheit ein Widerſpruch ausgedrückt. Die Kunſt iſt es dann eben, in deren Region ſich zu ſolchen Zeiten der göttliche Bildungstrieb der Menſchheit, der den Organismus der Freiheit ſchaffen will, hineingerettet und verſchloſſen hat. Die Kunſt hat die nothwendig arbeitende Volkskraft in ſich aufgenommen, und wenn ſie ſich damit zu den Füßen des Throns niedergelaſſen, wenn ſie damit vor einem Ludwig XIV. gekniet hat, ſo hat ſie zugleich die Rechte des Nationalgeiſtes und die ſchöpfe-

riſche Kraft der Individualität, der Gewalt gegenüber, geltend gemacht. Despoten haben daher die Künſtler ebenſo oft gefürchtet, als beſchützt. Eduard I. ließ nach der Eroberung von Wallis alle Barden des Landes umbringen, was oft beſſer ſein kann, als ſie verpflegen oder mit Titeln ſchmücken. Aber in dieſer Grauſamkeit des Eroberers beruht die höchſte Anerkennung der in der Kunſt treibenden und wirkenden Volkskraft, die in ihr zerſtört werden ſoll.

Der Palaſt, in welchem der Tyrann wohnt, kann von der Baukunſt in den herrlichſten Verhältniſſen aufgeführt ſein, und mit den Formen der Schönheit ein laſtervolles und ſchändliches Leben verhüllen. Die Kunſt verliert durch den Gebrauch, der von ihr gemacht werden kann, nichts an ihrer Bedeutung. Aber der Tyrann hat in ſeinem eigenen Hauſe, das die nach idealen Geſetzen ſchaffende Architektur ihm hingeſtellt hat, in den Verhältniſſen der Harmonie und des Gleichgewichts, die ihn umgeben, grade diejenigen Geſetze anzuerkennen, die er ſeinen Völkern gegenüber zerſtört und umgeworfen hat.

Ueberall, wo die Kunſt in ihrer Vollendung erſcheint, hat ſie, und in ſchlimmen Zeiten gerade am meiſten, die höchſten Geſetze der Menſchheit in ſich bewahrt, und die innerſte Thatkraft des Volksgeiſtes in

ihre Gebilde übertragen, wodurch ſie oft den Anſchein gewonnen hat, in den Zeiten der Entartung der öffentlichen Verhältniſſe am höchſten zu gedeihen, während ſie darin nur die Brücke gebaut hat zu den beſſeren und glücklicheren Zeiten hinüber.

Zwar kann die Kunſt auch von ſchlechten Zeiten Verſchlechterungen ihres Weſens annehmen, ihre Formen wie ihren Gehalt verderben und beflecken. Die meiſten Gefahren drohen ihr dann von jener äſthetiſchen Zerſtreuungsſucht, wie ſie zu gewiſſen Epochen ſich der Völker bemächtigt, und wie ſie namentlich ſolche Zuſtände der Reſtauration, wo künſtliche Hemmungen für die Entwickelung des Volksgeiſtes eingetreten ſind, zu charakteriſiren pflegt.

Die Regierungen haben dann in dem äſthetiſchen Vergnügen eine Beſchwichtigung für mancherlei unzeitige Aufwallungen, ein krampfſtillendes Mittel für Völkerſchmerzen, auch eine ſüße Belohnung für blinden Gehorſam, ſich in Bereitſchaft zu halten geſucht. Die Kunſt gewinnt in ſolchen Zeiten eine polizeilich-äſthetiſche Bedeutung, ſowie die Wiſſenſchaft die Bedeutung einer Intrigue erhält. Dies ſind die Geisteszuſtände des ſogenannten gebildeten Despotismus, der mit ſeinem intimen Verhältniß zur Wiſſenſchaft und Kunſt prunkt, aber im eigentlichſten Grunde kein anderes Verhältniß

zu ihnen hat, als daß er ihnen das innerſte Lebensmark ausſaugt, indem er ſie von der unmittelbaren Wirklichkeit des Volkslebens abzutrennen und derſelben zu entfremden ſucht. Die Kunſt der gebildeten Despotie tändelt gern mit der Märchenluſt der Vergangenheit, oder ſie hüllt ſich in die Prachtgewänder der alten Zeit ein, ſowie zur Zeit Ludwigs XIV. die antike klaſſiſche Tragödie im franzöſiſchen Reifrock wiedererſteht, und da kommen Antigone, Medea, Oedipus, Phädra uns zu grüßen, nicht als Boten des alten freien Hellas, ſondern mit jener äſthetiſchen Magie, welche den Volksgeiſt von ſeiner eignen heutigen Wirklichkeit abbringt, und ihn durch die Vergangenheit verzaubert, daß er nicht mehr an ſeine eigene Zukunft denken ſoll. So hört ſich die gebildete Despotie aus dem lauteſten Geiſtesdrang der Völker nur ein griechiſch Trauerſpiel heraus, und gleicht darin dem Famulus Wagner in Goethe's Fauſt, welcher den Kampf mit dem Geiſt des Lebens, den Fauſt ſo eben zu beſtehen im Begriff iſt, unterbricht mit den Worten:

Verzeiht, ich hör' euch declamiren;
Ihr laſ't gewiß ein griechiſch Trauerſpiel.
In dieſer Kunſt möcht' ich was profitiren,
Denn heut zu Tage wirkt das viel!

Und was der trockene Schleicher, wie Fauſt den

Störer ſeiner welterfaſſenden Triebe nennt, was er eigentlich mit dem griechiſchen Trauerſpiel will, das giebt er gleich darauf bündig genug zu verſtehen, nämlich er will, daß ihm das griechiſche Trauerſpiel auf die chriſtliche Frömmigkeit ſchlage, und er recht hübſch danach predigen lerne, er ſetzt hinzu:

> Ich hab' es öfters rühmen hören,
> Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren.

---

5. Die Kunſt und die Virtuoſität.

In ſolchen gebrochenen Zeiten ſind es dann Kunſtrichtungen eigener Art, welche auf den Schauplatz des Tages zu treten pflegen. Es iſt ein Zeitalter der Virtuoſität angebrochen, ſtatt eines Zeitalters der Kunſt. Die Künſtler erſcheinen als Virtuoſen, und benutzen die kranken und reizbaren Nerven ihrer Zeit zum Reſonanzboden ihrer Abſichten. Die Virtuoſität entfaltet ihren prachtvollen Schweif, und ſchlägt damit ihre Räder, um durch dieſe dämoniſche Beweglichkeit einen Erſatz, zum Theil eine Traveſtie der ſtockenden Thatkraft des hiſtoriſchen Lebens darzubieten. Wir haben in den zwanziger Jahren dieſes Jahrhunderts eine ſolche faule nichtsnutzige äſthetiſche Zeit gehabt, und laufen Gefahr, wenn unſer öffentliches Leben nicht durch einen neuen großen Wellenſchlag wieder gehoben

wird, in dieſe Aeſthetik der Reſtaurationszeiten wieder zurückzuverſinken.

Die Virtuoſität iſt uns dabei mit ihren berückenden Zaubern beſtändig nahe geblieben, und hat unſere Tageszuſtände umſchwebt, mit dem gaukelnden Flug des Vogels, der eigentlich Unheil bedeutet, und ſchlimme Witterung anzeigt. Wo die Virtuoſität ſolche öffentliche Bedeutung hat erlangen können, wie in der Reſtaurationsperiode die großen Sängerinnen und Tänzerinnen, ſpäter die brillanten Perſönlichkeiten der Muſik, welche bei uns an die Stelle der dem Teufel ſich verſchreibenden, umherziehenden Ritter getreten, wie ſie ſonſt in der romantiſchen Poeſie umherſpukten; — wo ſolche Geſtalten und Richtungen auf der Höhe des geſellſchaftlichen Lebens ſtehen, da muß auf dem Grunde des ganzen Daſeins etwas verrenkt und gebrochen ſein.

In Zeiten, wo man auf dem ehrlichen hiſtoriſchen Wege mit den Ideen nicht fertig werden kann, erſcheint die Virtuoſität als die erſchreckende Fertigkeit, mit Allem fertig zu werden, und einem Jahrhundert, das den Gedanken, den es gedacht hat, nicht durchbringen kann, durch das Undenkbare ein ſchwindelndes Entzücken einzujagen. Wer an nichts mehr glaubt, ſoll doch nun an das Unglaubliche glauben. Eine Zeit, die ſonſt nichts wagt, muß ſich durch die

Wagniſſe einer einzigen Virtuoſenhand übertroffen oder verſpottet ſehen. In der Virtuoſität zeigt ſich die Kunſt, wie ſie den Verderbniſſen des Zeitgeiſtes verfallen, und in einem bacchantiſchen Taumel alle Mißklänge ihrer Zeit in ſich zuſammengerafft hat, um gewaltſam und durch verzweifelte Anſtrengungen eine Schönheit daraus zu machen!

---

6. Die Kunſt und das Vergnügen.

Eine vielfach zur Geringſchätzung der Kunſt vorgebrachte Anſicht iſt die, daß die Kunſt, als bloß dem Vergnügen dienend, ein ſpieleriſches Kind, und eine Tochter des Müßiggangs, keinen Anſpruch auf irgend eine geiſtige und ideale Geltung zu machen habe.

Dieſen das Weſen der Kunſt, wie es ſcheint, am härteſten treffenden Vorwurf, daß ſie nur ein Intereſſe des Vergnügens ſei, haben wir unter dieſen vorläufigen Angelegenheiten der Aeſthetik, mit denen wir es bisher in unſerer Einleitung zu thun hatten, ebenfalls noch kurz zu erledigen. Eine Geringachtung der Kunſt kann nur auf demjenigen Standpunkt daraus abgeleitet werden, auf dem überhaupt eine falſche und thörichte Anſicht von dem herrſcht, was das Vergnügen iſt.

Das Vergnügen muß aber als etwas durchaus Nothwendiges für die ganze Menſchheit erkannt werden, und vieles ſchwere und wichtig gehaltene Gepäck, womit ſich das Menſchengeſchlecht ſeit Jahrtauſenden ſauer genug herumgeſchleppt hat, wäre immer bei weitem eher zu entbehren geweſen, als das Vergnügen, deſſen höhere Nothwendigkeit alle Zeiten durchdringt. Es hat noch kein Volk gegeben, das ohne Vergnügen zu beſtehen vermocht hat, und ſelbſt das verwahrloſeſte bethätigt eben in dieſem Drang die höhere Würde und Freiheit der menſchlichen Natur, die, eben ſo gut wie im ernſten ſich ſelbſt denkenden Gedanken, ſo auch im feſſelloſen Spiel der Freude ſich bewußt werden kann, daß ſie um ihrer ſelbſt willen da iſt, ſich ſelbſt genießend und ſich ſelbſt beſtimmend nach göttlichem Ebenbilde.

Das Vergnügen iſt die wahre Muſe des Menſchengeſchlechts, ein Allerheiligſtes der Geſchichte darſtellend, zu dem die abſtracte und blutloſe Frömmigkeit der Zeit nur dann erſt Zutritt erhalten kann, wenn ſie concret geworden, und in der lebendigen Wirklichkeit ſelbſt den Gott gefunden hat. Der allerdings immer ſtärker werdende Drang nach Vergnügen in unſerer Zeit muß sub specie aeterni zugleich als der Drang nach Glück angeſehen werden, der die heutige Weltſtimmung

vorzugsweiſe charakteriſirt. Der Drang nach Glück, der ſich von allen unſern öffentlichen Verhältniſſen nicht mehr will abweiſen laſſen, er iſt der ächte und ſtarke Bürge für freie und ſchöne Geſtaltungen, denen unſere Zeit entgegengeht. Von dieſem neu erwachenden Glück der Menſchheit mit fortgeriſſen, wird der Staat ſich der Schönheit öffnen, denn unter einem glücklichen Volke iſt und wird Alles ſchön. Man hat von politiſch verderbten Zeiten häufig bemerkt, daß dann die ſchöne Bildung unter den Menſchenkindern abgenommen habe. Die freien Griechen hatten die ſchönſten Formen auch des Leibes an ſich. Winkelmann bemerkt in ſeiner Geſchichte der Kunſt, daß man unter den Griechen gar keine gepletſchten Naſen gefunden hätte, welche auf die Sclaverei deutende Form vorherrſchend bei den geknechteten und uncultivirten Völkern auftritt. Es wäre daher keine Uebertreibung zu ſagen, daß man den Völkern ihre Staatsverfaſſungen ſchon an der Naſe anſehen kann.

In der Zeit des freien Staatslebens dringt die Schönheit bis in den innerſten Haushalt eines Volkes ein, ſie ergreift die Trachten, die Kleidung, die Hausgeräthe, die Wohnhäuſer, und verkündigt durch die Harmonie ihrer Formen die Einheit des ganzen Volkslebens, in der alle Widerſprüche der Gewalten gelöſt

und ausgeglichen ſind. Aus dem verſchütteten Herculanum und Pompeji trat die wunderbare Totalität eines ſolchen Daſeins wieder an das Licht hervor, und wir blickten hier in die kunſtvoll eingerichteten und geſchmückten Gemächer des alten Volkes hinein, um zu erkennen, wie ein großes öffentliches Leben ſich in den täglichen und häuslichen Gewohnheiten eines Volkes als Schönheit ausdrückt.

---

7. Zweck und Bedürfniß der Kunſt.

Indem wir der Kunſt und der Kunſtbetrachtung ihre Stelle im Leben und in der Zeit aufgefunden haben, brauchen wir nicht weiter nach den ſogenannten Zwecken und Dienlichkeiten der Kunſt zu fragen, wovon in den Einleitungen zu einer Aeſthetik noch gewöhnlich die Rede zu ſein pflegt. Die ſonſt oft vorgebrachte ſogenannte Reinigung der Leidenſchaften, und dergleichen mehr, was in die ſubjective Moral hineinfällt, bleibt nicht mehr nennenswerth, wenn man das urſprüngliche Bedürfniß nach der Kunſt als ein in den weſentlichſten Entwickelungen des Menſchen- und Völkerlebens beruhendes erkannt hat.

Das Bedürfniß nach der Kunſt, und damit auch der höchſte Zweck der Kunſt, liegt lediglich im

menſchlichen Selbſtbewußtſein, und die Kunſt iſt die eigentliche erſte und urſprüngliche Bethätigung dieſes menſchlichen Selbſtbewußtſeins, ja die höchſte Thatkraft deſſelben. Das Selbſtbewußtſein, wenn wir deſſen eigenſte Natur unterſuchen, trägt an ſich ſchon ein ſchöpferiſches Moment in ſich, und wird handelnd, indem es ſich in der Verſchiedenheit ſeiner Beziehungen zuſammenfaßt und darin wahrhaft erkennt. Dieſer urſprünglich vorhandene Drang im Menſchen, ſich ſeiner ſelbſt bewußt zu werden, iſt zugleich der ächt menſchliche Schöpfertrieb, ſich ſelbſt in die Welt hineinzubilden, und dann wieder aus ſich heraus die Welt zu ſchaffen. Denn der Menſch, als Selbſtbewußtſein, erhebt ſich darin zugleich zum Bewußtſein ſeiner Gattung, und das Allgemeine, in dem er lebt und beſteht, kommt ihm darin zur Erkenntniß und Anſchauung. Die verſchiedenen Momente des Selbſtbewußtſeins ſind zugleich die allgemeinen Lebensmomente der Wirklichkeit, und ſo erſcheint das Selbſtbewußtſein, als die eigentlich individuelle Welt der Wirklichkeit, als das Sichſelbſterkennen des Menſchen in der Wirklichkeit, wofür er die Form zuerſt in der Kunſt gefunden.

Wenn es als das wahrhaft Göttliche im Menſchen bezeichnet werden muß, das ihn treibt, ſich ſelbſt zu wiſſen und zu erkennen, ſo muß zugleich derjenigen

Kraft, welche am meiſten die göttliche Schöpfungsluſt im Menſchen bethätigt, wie die Kunſt, ein beſonderes Vorrecht zugeſtanden werden, dieſe Macht des Selbſtbewußtſeins zu geſtalten. Zwar hat es die Philoſophie für ſich in Anſpruch genommen, die einzig abſolute Form dafür zu ſein, aber die Philoſophie, die, wie wir ſpäter noch auszuführen haben werden, zum Wiſſen immer negativ zu verfahren hat, ſie hat niemals dieſe volle, plaſtiſche Lebenskraft aufzuweiſen gehabt, wie die Kunſt, in welcher dieſer göttliche Trieb, ſich ſelbſt zu wiſſen, ſogleich als der ſich äußert, ſich ſelbſt zu ſchaffen und zu geſtalten.

Der Drang zur Kunſt aber iſt gewiſſermaßen wie ein geheimer Ton der Harmonie, der in jeder menſchlichen Bruſt ſchläft, und der durch das Selbſtbewußtſein, das in ſeine eigenen Tiefen niederſteigt, zum hellen Klingen erweckt wird. Auf dieſem klingenden Saitenſpiel des Selbſtbewußtſeins tönen dann alle Töne des Lebens wieder, und aus den innerſten Gründen des menſchlichen Gemüths kommt der ganze Aufzug der dort wohnenden Geiſter heraufgezogen. Dies iſt die unerſchöpfliche Fülle der Kunſt, die ihre Lebenskraft an der geheimſten und innerſten Quelle des Daſeins immer neu bereitet. Und darin iſt die künſtleriſche Thätigkeit eine allgemein menſchliche, weil Alle

darin ihre Geheimniſſe wiederfinden, und jeden Schmerz, jede Täuſchung, jede Leidenſchaft und jede Geſtalt der Liebe, woran ihnen jemals gelegen geweſen, jedes Räthſel, auf das ſie ſich ſonſt lange beſonnen haben. Wie jeder Menſch auch phyſiſch eine Schönheitslinie an ſich trägt, ſo hat er auch geiſtig einen Antheil an der Kunſt, der mehr oder weniger in ihm erregt und zu einer weſentlichen Betheiligung ausgebildet werden kann. —

In dieſer Betrachtung der Kunſt wird daher die Aeſthetik heutzutage ein ganz anderes Gebiet haben, als früher, wo ſie als Kunſtlehre gewiſſermaßen eine theoretiſche Anweiſung zum Schaffen, und auch die eigentlichen techniſchen Ueberlieferungen der Kunſt, zu geben hatte. Die Aeſthetik wird es jetzt beſonders mit der eigenthümlichen Erkenntniß des menſchlichen Selbſtbewußtſeins in der Form der Kunſt zu thun haben, und ſie wird vorzugsweiſe auszuführen haben, wie, durch welche Organe und in welchen Formen dies Selbſtbewußtſein ein künſtleriſch ſchaffendes wird. Dadurch wird freilich die Wiſſenſchaft von der Production nothwendig auch auf die Production ſelbſt zurückwirken müſſen, und eine Zukunft derſelben anzuerkennen haben. Denn dieſe wiſſenſchaftliche Begründung des productiven Thätigkeitstriebes

muß dieſe productive Thätigkeit vorzugsweiſe als eine ewig lebendige und unverſiegbare nachweiſen, und wir werden daher von dieſem Standpunkt aus die Kunſt nie als etwas Vergangenes, ſondern als ein jedem vollkommenen menſchlichen Bildungszuſtand nothwendig und weſentlich Angehöriges betrachten müſſen. So wird die Kunſt den Völkern nie durch das Denken erſetzt werden können, wie Hegel in ſeiner Aeſthetik (I. S. 15) als unſerm heutigen Bildungszuſtand angemeſſen behauptet hat. Bei Hegel wird dadurch die Kunſt als etwas Vergangenes für uns hingeſtellt, und die **Wiſſenſchaft** der Kunſt ſoll heut noch viel mehr Bedürfniß ſein, als in den früheren Zeiten die Kunſt ſelbſt geweſen.

---

7. Die Geſchichte der Aeſthetik

Die Aeſthetik iſt eine Wiſſenſchaft, die als eine Conſequenz der philoſophiſchen Syſteme in Deutſchland nicht ſowohl entſtanden, als vielmehr gemacht worden iſt. Aus der Wolfiſchen Philoſophie hervorgegangen, welche die menſchlichen Seelenvermögen wie ein Naturaliencabinet von Verſteinerungen claſſificirte; von einem untergeordneten Kopf, der in der ganzen ſchönen Kunſt faſt nichts als Rhetorik und etwas Poetik vor Augen

hatte, zum Syſtem ausgemauert; zu einer Zeit ans Licht getreten, wo keine productive Kunſt, keine frei-bewegte Nationalität, kein durch ſeine Worte geſetz-gebendes Genie da war, wovon ein ſolches Syſtem hätte Lebenswärme und geiſtige Befruchtung empfangen können; endlich mit dem wunderlichen Namen belegt, den wir bis auf den heutigen Tag halb unwillig, halb reſignirend mitgeſchleppt haben, ſteht die Wiſſen-ſchaft der Aeſthetik in der That als eine fragwürdige Geſtalt vor uns da, mancherlei Zweifel über ſich an-regend, was ſie denn eigentlich bedeute? Faßt man die Entſtehung der Aeſthetik als einer philo-ſophiſchen Disciplin ins Auge, wonach ſie eigent-lich nie um ihrer ſelbſt oder um der lebendigen Kunſt willen gepflegt und angebaut wurde, ſondern vielmehr abgetrennt davon und abſtract ſich verhaltend gegen die Production, ſo ergiebt ſich ſofort, wie ſie lediglich um dieſes oder jenes philoſophiſchen Syſtems willen, durch deſſen Conſequenz ſie hervorgebracht wurde, ihre Ausbildung erhielt.

Abgetrennt von ihrer Lebenswurzel, der productiven Kunſt, und zu einer aprioriſchen Wiſſenſchaft, man weiß nicht, ſoll man hier ſagen, erhoben oder er-niedrigt, hat daher auch die Aeſthetik die verſchiedenen Sternbilder der philoſophiſchen Syſteme in Deutſchland

mit durchlaufen, meiſtentheils als ein ziemlich zufälliger Nebentrabant, welchem von dem in der Mitte des Lichtquells ſitzenden Syſtemgott meiſtens mit ſehr geringer Achtung, wenn nicht mit einiger Verachtung begegnet wurde. Wie der ächte Sinn und Geiſt aller Kunſt dabei vernichtet und dem eigenſten Weſen entfremdet wird, läßt ſich aber nicht deutlicher einſehen, als wenn man die Aeſthetik auf ihren verſchiedenen Stadien verfolgt, auf denen ſie in jener Bedingtheit durch die wechſelnden philoſophiſchen Syſteme bis jetzt hervorgetreten.

Nachdem ſich Chriſtian Wolf, mit der Gewandtheit eines encyclopädiſchen Kopfes, der Errungenſchaft der Leibnitziſchen Philoſophie bemächtigt, jedoch das eigentlich ſpeculative und tiefſinnige Element derſelben, bei dem ihm nicht recht geheuer ſein mochte, daraus vertrieben hatte, erbaute er eine Nominalphiloſophie, welche die Welt in Definitionen abſetzte und deren Hauptprinzip die endloſe Perfectibilität, der Begriff des beſtändigen Fortſchreitens zum Vollkommenen war. Daß aus dieſer Philoſophie die erſte Geſtaltung der Aeſthetik zu einer Wiſſenſchaft hervorging, könnte innerlich für einen reinen Zufall, für ein wiſſenſchaftliches Ungefähr, angeſehen werden, wenn nicht dieſe Schule eigentlich auf eben demſelben Wege zu einer Aeſthetik gekommen wäre, auf welchem auch die Hegelſche

Philoſophie, in ſo manchem Betracht eine Wahlverwandtin der Wolfiſchen, dazu gelangte, nämlich durch die erſtrebte Vollſtändigkeit eines encyclopädiſchen Syſtems der philoſophiſchen Erkenntniß.

Wolf war der erſte Encyclopädiſt in der deutſchen Philoſophie, welcher die Ableitung aller Disciplinen aus einem gemeinſchaftlichen Grundbegriff unternahm, und ſo konnte Alexander Gottlieb Baumgarten, welchen unter allen Wolfianern Melpomene bei ſeiner Geburt am meiſten angelächelt haben mußte, leicht auf den Gedanken kommen, auch die Regeln und Theorieen der Kunſt in einem ſolchen allgemeinen Grundbegriff, wie ihn ſein Lehrer als Ableitungsmoment der ganzen Philoſophie aufgefunden hatte, feſtzuſtellen. Nichts lag alſo näher, als daß Baumgarten jene Vollkommenheits-Theorie, das Hauptprinzip des Wolfianismus, auch zum Prinzip der von ihm neugeſchaffenen Aeſthetik und ſeiner Lehre vom Schönen benutzte. Schon 1735, alſo bereits 15 Jahre vor dem Erſcheinen ſeiner eigentlichen Aeſthetik, hatte Baumgarten in ſeiner Abhandlung de nonnullis ad poema pertinentibus ſeine Ideen von einer ſolchen prinzipienmäßigen Begründung der Aeſthetik als Wiſſenſchaft aufgeſtellt, deren ſyſtematiſche Ausführung er endlich in ſeiner Aesthetica verſuchte, obwohl nicht vollendete,

nachdem der bekannte Wolfianer Georg Friedrich Meier in ſeinen „Anfangsgründen aller ſchönen Wiſſenſchaften" bereits eine Compilation von Baumgartens äſthetiſchen Anſichten in die Welt vorausgeſchickt hatte.

Baumgarten nun ging von der Wolfiſchen Theorie des Empfindungsvermögens aus, und baſirte zunächſt auf dieſe die neue Wiſſenſchaft, indem er in dem erſten Paragraph ſeiner Aeſthetik ſagte: Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae. Dieſe scientia cognitionis sensitivae muß auf gut Wolfiſch überſetzt werden: die Wiſſenſchaft der ſinnlichen Erkenntniß. Man könnte es aber auch ebenſo richtig vertiren: die Aeſthetik iſt die Wiſſenſchaft der Gefühlserkenntniß, weil eben nach jener Wolfiſchen Theorie Gefühl und ſinnliche Erkenntniß noch völlig als etwas Durcheinandergeworfenes ſich zeigen. Für dieſes Zwittergeſchöpf, als welches das äſthetiſche Gefühl hier begründet wird, hatte Baumgarten, muß man geſtehen, an dem Wort *αἰσθάνομαι* immer noch eine ziemlich glückliche und dem Prinzip entſprechende Bezeichnung für die neue Wiſſenſchaft aufgegriffen, da in dieſem Wort dieſelbe Miſchung einer bloßen Wahrnehmung durch die Sinne, welche ſich daraus auf die Empfindung überträgt, aus-

geprägt liegt. So wurde denn das ſinnliche oder niedere Erkenntnißvermögen der. Ausgangspunkt, und die dadurch erreichte ſinnliche **Vollkommenheit** das Prinzip der neuen Wiſſenſchaft des Schönen. Die Uebereinſtimmung alles Einzelnen mit dem Begriff, die Einheit im Mannigfaltigen, wird in der Wolfiſchen Schule als das Vollkommene gewußt. Das Schöne iſt ihr jedoch das Vollkommene in der noch ſinnlichen Erſcheinung, die nicht vom Verſtande erkannt, ſondern durch die Wahrnehmung, und zwar immer in einer gewiſſen Verworrenheit, aufgefaßt wird. Denn das auf die Erkenntniß des Verſtandes ſich Richtende wäre ja in dem Reglement der Schule bereits etwas viel Höheres als das Schöne, das nicht einmal durch den Verſtand erkennbar ſein ſoll; es wäre nämlich Logik, und wenn Baumgarten daher in §. 13 ſeines Buches die Aeſthetik die jüngere Schweſter der Logik nennt, ſo erweiſt er ſich damit für einen Wolfianer noch immer galant genug. Man ſieht aber, das Schöne hat in Deutſchland recht von unten auf dienen müſſen. Man wollte ihm die Ehre anthun, es philoſophiſch zu begreifen, und man begriff es als ein **niederes** Seelenvermögen, — erklärbar in der erſten Hälfte eines achtzehnten Jahrhunderts, wiewohl freilich in der Hegelſchen Philoſophie das Schöne, obgleich an

das Abſolute hinangeſchoben, doch zum Theil wieder dieſelbe Stellung eingenommen hat.

In jener Zeit aber, wo Baumgarten zur Ausrundung der philoſophiſchen Encyclopädie die neue Facultätsdisciplin der Aeſthetik ſchuf, lag die ganze Weltanſchauung weit und breit in den formalen Banden des Bewußtſeins gefangen. Gleichzeitige ähnliche Bewegungen zu einer wiſſenſchaftlichen Begründung der ſchönen Künſte, wie in Frankreich durch Batteux, welcher es ebenfalls unternahm, dieſelben à un même principe zurückzuführen, nahmen die gleiche formale und auf das ſinnliche Empfindungsvermögen geſtützte Richtung, während in Deutſchland Moſes Mendelsſohn, Sulzer u. A. ihre Theorieen des Schönen nach dem Wolfiſch Baumgartenſchen Vollkommenheits-Prinzip weiter ausſpannen. Und der ſiebenjährige Krieg, mit ſeinen unäſthetiſch friſirten Helden, welcher damals die öffentliche Meinung bewegte, vermochte nicht, wie bei den Griechen der Perſiſche, neue Geburten und Anſchauungen des Schönen ins nationale Leben überzuführen.

Von der nächſten ſyſtematiſchen Revolution, welche das Reich der deutſchen Philoſophie von neuem veränderte, mußte auch wieder die Aeſthetik, ohne daß man dabei auf ihren eigentlichen Lebensgrund, die Kunſt, zurückging, neue Geſetze annehmen. Die teleologiſche

Weltbetrachtung, durch welche Kant am Ende nur zu einer gewiſſen nothwendigen Annahme Gottes gelangt war, war es ebenfalls nur, welche ihn auch auf die Ahnung führte, daß er vom Standpunkte ſeiner Philoſophie aus das Schöne wenn auch nicht begründen — da der Kantiſchen Philoſophie gar nichts Conſtitutives eigen ſein darf — doch wenigſtens als möglich zulaſſen könne.

Während ſich der große Kant früher nie dazu hatte erniedrigen wollen, ſich mit der Wiſſenſchaft des Schönen abzugeben, kam er erſt in ſeinen ſpäteſten Lebensjahren, in ſeiner „Kritik der Urtheilskraft" dazu, auch für das Schöne ein wiſſenſchaftliches Prinzip zu ſuchen. Das Prinzip der Kantiſchen Urtheilskraft iſt nun die Zweckmäßigkeit, da Urtheilskraft überhaupt als das Vermögen beſtimmt wird, das Beſondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken. Was nun an der Vorſtellung eines Objects blos ſubjectiv iſt, d. h. ihre Beziehung auf das Subject, nicht auf den Gegenſtand ausmacht, iſt nach Kant die äſthetiſche Beſchaffenheit derſelben. Dasjenige Subjective an einer Vorſtellung, das, wie ſich Kant ausdrückt, „kein Erkenntnißſtück" werden kann, iſt das Gefühl der Luſt oder Unluſt, denn durch ſie werde nichts an dem Gegenſtande der Vorſtellung erkannt, obgleich ſie wohl

die Wirkung irgend einer Erkenntniß ſein könne. Die Zweckmäßigkeit eines Dinges, ſofern ſie in der Wahrnehmung vorgeſtellt zu werden vermöge, ſei jedoch nun auch keine Beſchaffenheit des Objects ſelbſt, die nach dem tranſcendentalen Idealismus nicht wahrgenommen zu werden vermag, ſondern vielmehr jenes Subjective, das nicht zum Erkenntnißſtück werden kann, weshalb der Gegenſtand nur darum zweckmäßig genannt wird, weil ſeine Vorſtellung unmittelbar mit dem Gefühle der Luſt verbunden, und dieſe Vorſtellung ſelbſt iſt eine äſthetiſche Vorſtellung der Zweckmäßigkeit. Das Gefühl der Luſt, bei der Auffaſſung eines Gegenſtandes der Anſchauung, ohne Beziehung auf einen Begriff zu einer beſtimmten Erkenntniß, drückt jedoch, wie Kant annimmt, hinwiederum nichts Anderes als eine gewiſſe Angemeſſenheit des Objects zu dem Erkenntnißvermögen, welche bei der reflectirenden Urtheilskraft doch immer im Spiele bleibe, aus. Eine ſolche unabſichtliche Uebereinſtimmung der Einbildungskraft (als dem Vermögen der Anſchauung) zu dem Verſtande (als dem Vermögen der Begriffe), welche das Gefühl der Luſt erweckt, beſtimmt den Gegenſtand dann zugleich als zweckmäßig für die reflectirende Urtheilskraft. Ein ſolcher Gegenſtand aber heißt **ſchön**,

und das Vermögen, durch ein ſolches Gefühl der Luſt zu urtheilen, iſt der **Geſchmack**.

So ſind wir denn durch Kant auf einem ebenſo mühſamen als unfruchtbaren Wege zu dieſer höchſt formalen, ja beleidigenden Begründung der Idee der Schönheit gelangt, einer Begründung, in welcher das Kunſtſchöne noch ganz mit dem Naturſchönen zuſammenfällt, denn man weiß, daß Kant, wenn er vom Schönen ſpricht, meiſtentheils an ſchöne goldne Doſen, ſchöne Ringe, ſchöne für einen Königsberger Profeſſor ſeiner Zeit ſich ziemende Schuhſchnallen, oder auch an ſchöne Blumen u. dgl. dabei gedacht hat, indem er die Erſcheinungen der Geiſter in der Kunſt in einer ſorgfältigen Entfernung von ſich abhielt, und daher von den Werken der Dichter und Künſtler bei ſeinen äſthetiſchen Betrachtungen gar keine Notiz nahm. Nun zeigt ſich wieder, zu welcher niedrigen Stellung auch hier durch die Philoſophie das Schöne und die Kunſt verurtheilt werden. Denn jene, und alsdann auch nur unabſichtliche (nicht einmal nothwendige) Uebereinſtimmung des ſchönen Objects mit dem Erkenntnißvermögen läßt Kant dem Schönen nur noch wie aus Barmherzigkeit zu, und ſie iſt gewiſſermaßen der Gnadenſtoß, welchen der Philoſoph der Kunſt verſetzt. Das Schöne gehört, wie bei Baumgarten, ſo auch bei Kant,

nur dem niedern Seelenvermögen an, und wenn der Letztere die Idee der Schönheit als die Begriffszweckmäßigkeit eines Gegenſtandes ohne Zweck, oder, wie er ſich auch an einer andern Stelle der Kritik der Urtheilskraft ausdrückt, als das Wohlgefallen ohne alles Intereſſe definirt, ſo war er doch bei dieſer Annahme der äſthetiſchen Zweckloſigkeit noch weit davon entfernt, jene ſchaffende Freiheit des künſtleriſchen Genius zu ahnen, welche die Schönheit um ihrer ſelbſt willen hervorbringt.

Dieſe Rechte des Genius hat gewiſſermaßen Herder in ſeiner „Kalligone“ gegen die äſthetiſchen Deductionen der „Kritik der Urtheilskraft“ polemiſch geltend zu machen geſucht, ein Buch, das bei weitem kräftiger und weniger verſchwommen iſt, als vieles Andere, was Herder gegen die Kantiſche Philoſophie geſchrieben.

Kant wollte übrigens, auch noch in der Kritik der Urtheilskraft, eine eigentliche Wiſſenſchaft des Schönen nicht gelten laſſen, ſondern, wie er auch in der Philoſophie nur zu einer Kritik der Erkenntniß, nicht zur Erkenntniß ſelbſt kam, höchſtens nur eine Kritik des Schönen. Darin haben nun ſeine Anhänger, welche ſich auf die Aeſthetik geworfen und dieſelbe nach Kantiſchen Prinzipien bearbeitet, wie Heydenreich, Heuſinger, und beſonders Bendavid, über ihren Meiſter hinauszugehen geſucht, um das äſthetiſche

Intereſſe in den allgemeinen Bedingungen, in denen es im menſchlichen Gemüth und im Verhältniß zu ſeinen Objecten entſtehe, ſyſtematiſch zu begründen. Und daß ſelbſt ein Dichter, wie Schiller, mit ſeiner feurigen Phantaſie und ſeiner hochgeſchwungenen Reflexion die formalen äſthetiſchen Entwickelungen Kants aufzunehmen und mit einem gewiſſen Inhalt ſich auszufüllen im Stande war, wie z. B. in ſeinen trefflichen und gedankenreichen Briefen über die äſthetiſche Erziehung und einigen andern Aufſätzen, bleibt immer ein halbes Wunder, wenn es auch ſonſt aus Schillers Individualität heraus ſeine Erklärung findet.

Während die teleologiſche Aeſthetik Kants noch lange in den Lehrbüchern der ſchönen Künſte nachſummte, hatte ſich unterdeß ſchon wieder ein anderes Syſtem der Philoſophie auf den Thron geſetzt. Die Fichteſche Wiſſenſchaftslehre mit ihrer Reciprocität des Ich und Nichtich, hat im eigentlichen Sinne keine wiſſenſchaftliche Aeſthetik erzeugt, obwohl ſie durch ihre Prinzipien mehr als jede frühere Philoſophie zu einer reinen Kunſtwiſſenſchaft hätte führen können, indem ſie der Freiheit der Anſchauung einen ſo großen Spielraum vergönnt, die Erkenntniß in keinem ſyſtematiſchen Begriff abſchließt und den Bewegungen des Objects wie des Subjects gleiche Selbſtändigkeit einräumt.

Die Fichte'ſche Philoſophie begann jedoch ſelbſt ſchon einen mehr künſtleriſchen Standpunkt der philoſophiſchen Anſchauung darzubieten. Bei Schelling aber gelangen wir, wie in der Philoſophie ſelbſt auf die höchſte Spitze des Abſoluten, ſo auch in der Kunſt dazu, dieſelbe als eine Offenbarung des Abſoluten begründet zu ſehen, und wir begegnen in ihr der erſten Philoſophie, welche Kunſt und Schönheit in der Ewigkeit und Unendlichkeit ihrer Idee anerkannt und nicht bloß auf die niedern Seelenvermögen im Menſchen hinabgezogen hat. Aus dieſem Schelling'ſchen Standpunkt ergiebt ſich aber ebenſo leicht eine Identificirung der Kunſt mit der Philoſophie, als es in dem Hegel'ſchen Syſtem bald darauf als etwas Beklagenswerthes geltend gemacht wird, daß die Kunſt nicht Philoſophie ſei, was als etwas Mangelhaftes an derſelben erſcheinen muß. Wir ſind aber in allen unſern heutigen wiſſenſchaftlichen Beziehungen noch ſo ſehr von dieſen Philoſophieen durchflochten und betroffen, daß wir in der Mitte unſerer Unterſuchungen ſelbſt wieder auf dieſelben zurückgeführt werden müſſen, und uns deshalb an dieſem Ort einer vorläufigen Muſterung ihrer Ideen über die Kunſt enthalten können.

Erſter Theil.

Die Idee der Schönheit.

1. Die Erkenntniß der Schönheit.

Winkelmann bezeichnet es in ſeiner Geſchichte der Kunſt als etwas Unmögliches, den Begriff der Schönheit zu finden, die ſo geheimnißvoll ſei, daß man ſie nur an ihren Wirkungen ermeſſen könne. Und indem er verzweifelte, das Schöne begriffsmäßig nennen zu können, meint er, es kündige ſich an, wie ein leichtes Jucken in der Haut, deſſen Ort man nicht ausfindig zu machen wiſſe. Winkelmann, auf die philoſophiſche Erkenntniß des Schönen verzichtend, beſchrieb mit jener Aeußerung doch ſchon ſehr richtig das Weſen der Schönheit, welches im eigentlichſten Sinne darin beſteht, überall und nirgends zu ſein.

Die Schönheit iſt allerdings jenes große Geheimniß der Natur, von dem man nie ſagen kann, auf welchem einzelnen Punkt es eigentlich erſcheint, und das doch in der Wirkung des Ganzen ſich unabweislich auf-

drängt und geltend macht. Dieſe höchſte und eigenſte Wirkung der Schönheit aber, die in ihrem ganzen Eindruck beruht, zeigt uns zugleich an, daß wir zur Beſtimmung ihres wahren Begriffs nur auf dem philoſophiſchen Wege gelangen werden, wie ſehr wir auch ſonſt das Gebiet der Kunſt als ein von der Philoſophie völlig unabhängiges zu behaupten haben. Die philoſophiſche Erkenntniß der Schönheit wird aber nichts Anderes heißen, als die Einheit des Gedankens zu finden, worin die Schönheit wirklich wird und in der ſie als eine wirkliche Erſcheinung gefeſſelt werden kann.

Im gemeinen Leben wird gewöhnlich die größte Verſchiedenheit bemerkbar über das, was ſchön ſei, und individuelle und volksthümliche Beſonderheiten machen ſich dabei auf das Eigenthümlichſte geltend. Aber dieſe Verſchiedenheit der Meinungen, die es nur mit der Schönheit als einer einzelnen Eigenſchaft zu thun haben kann, vermag nichts auszudrücken, gegen die Idee der Schönheit ſelbſt, die aus ihrem eigenen Gedanken heraus ihre Begründung empfangen muß und darin immer als eine jeden Widerſpruch beſiegende Göttin zu erkennen ſein wird. Die Mannigfaltigkeit der Anſichten von dem, was ſchön iſt, indem der Eine mit dieſem Namen belegen kann, was der Andere bezweifelt oder gar als häßlich

erachtet, ſie iſt nur eine Beweiskraft mehr für die Allmächtigkeit des Begriffs der Schönheit, und für das Allwaltende und Allbeglückende ihrer Geſetze.

Die Schönheit muß in der That auf allen Punkten des Lebens vorhanden, ja ſie muß das ganze und volle Leben ſelbſt ſein, wenn ſie überall von dem menſchlichen Geiſte in Mitleidenſchaft gezogen werden kann, wenn ſie der Name für alle ſeine Sympathieen, die geſuchteſte Form für alle ſeine Erſcheinungen iſt. Und ſo muß es am Ende ſein, daß Jeder den Gegenſtand ſeiner Sympathieen für den ſchönſten erklärt, weil ſich der wahre, zur Geſtalt gewordene Inbegriff ſeines eigenſten Lebens darin ausdrückt. Dies iſt der ächt humane Grund, weshalb Jedem erlaubt iſt, ſeine Geliebte für das ſchönſte Weib zu halten, und weshalb auch die Häßlichſte am Ende an den Mann gebracht werden muß. Dies iſt die allgemeine Schönheit der Welt, wie ſie urſprünglich aus dem Gedanken des weltſchaffenden Gottes hervorgegangen, das Urſchöne, auf das alle Geſtaltungen des menſchlichen Daſeins auch in ihren verzerrteſten Momenten noch einmal wieder zurückweiſen, von dem auch das verwahrloſeſte Menſchenbild wieder erglüht und ſich verſchönt zeigt in Augenblicken, wo es von der allgemeinen göttlichen Beſtimmung irgendwie getroffen wird.

Dieſe geheimnißvollen Bewegungen, mit denen das Schöne die ganze Welt durchdringt, ſie weiſen alſo nur auf die in der Welt unendlich zerſplitterte göttliche Idee zurück, die zur wahren Einheit mit der Welt zu erheben, zur vollen Durchdringung mit der Wirklichkeit zu bringen, überall von den Bildnerverſuchen der Schönheit erſtrebt wird. Die Schönheit iſt der fliegende Engel der göttlichen Idee, der vorausgeſandt iſt, um an alle Thüren anzuklopfen, und die Idee einzubürgern in den Hütten und Paläſten. Die Schönheit iſt ſelbſt dieſes Heimathlichwerden der Idee in der Wirklichkeit, ſie iſt die als Wirklichkeit geſtaltete Idee ſelbſt, geſtaltet mit dem beſonderen Zweck, in die Anſchauung zu treten, als höchſter Schein der Wirklichkeit. Dieſes höchſte Scheinen der Wirklichkeit, das Scheinen und Durchleuchtetwerden der Wirklichkeit von der Idee, dieſes Scheinen iſt das Schöne.

---

2. Das Schöne als Idealismus der Unmittelbarkeit.

Die Kunſt dieſes Schönen, oder die ſchöne Kunſt, beſteht dann eben darin, mit ihrer Zauberhand die volle lebendige Wirklichkeit ſo zu ergreifen, daß dieſes hohe Scheinen der Idee an ihr erweckt wird und zu einem

Gebilde der Anſchauung an ihr heraustritt, welches das ſogenannte Idealiſiren der Kunſt iſt, das ihr allerdings in allen ihren Hervorbringungen eigenthümlich angehören muß.

Dieſes Idealiſiren der Kunſt, wenn es dieſes ächte Scheinen der Einheit von Idee und Wirklichkeit iſt, wird aber nie ein abſichtliches und willkürliches Spiel mit Illuſionen ſein, woran nur die falſche Kunſt zu erkennen wäre. Die Kunſt iſt allerdings auf dieſe ewige Täuſchung begründet, durch die wir Gebilde als unmittelbar wirklich uns vorſtellen ſollen, die lediglich in der Idee ihre Wirklichkeit haben, aber dieſe Kunſt des Scheins, welche das Kunſtſchöne in ſeiner höchſten Bedeutung iſt, hat es eben nur mit dem wahren Schein zu thun, der in alle Ewigkeit Wirklichkeit zu ſein verdient, und der mit ſeinen Illuſionen in einem Spiel der Freiheit dasjenige darſtellt, was in ſeinem innerſten Grunde eigentlich nur die höchſte Nothwendigkeit ſelber iſt.

Der einzige Betrug, der durch das Schöne verübt wird, geſchieht daher nur an der endlichen und ſchlechten Wirklichkeit, der durch dieſe göttliche Täuſchung zugemuthet wird, ihre Zerfallenheit und Zerfahrenheit aufzugeben, und ſich zuſammenzufügen aus dem ewigen Gedanken heraus zu einem Lebensorganismus, in dem

Alles von der Nothwendigkeit der Idee glänzend erſchimmert. Die einzige wahrhafte Illuſion des Schönen iſt das Ideal ſelbſt oder dieſes als Form feſtgehaltene Scheinen der Idee in der Wirklichkeit.

Dies Ideal iſt in der Kunſt als ein Exiſtirendes vorhanden, und der höchſte Zweck der Kunſt iſt eben der, durch ihre Mittel dem Ideal die Form eines Exiſtirenden zu geben.

Das Kunſtſchöne hat die höchſte Aufgabe, es zum Exiſtirenden zu bringen, und daſſelbe durch ſich darzuſtellen, während das philoſophiſche Beſtreben des menſchlichen Geiſtes bisher vorzugsweiſe die entgegengeſetzte Aufgabe verfolgt hat, das Exiſtirende aufzulöſen, und erſt durch dieſe dialektiſche Auflöſung, welches das Begreifen iſt, die Einheit des Exiſtirenden als Begriff nachzuweiſen.

So fallen dieſe beiden Welten, die künſtleriſche und die philoſophiſche, gewiſſermaßen als die beiden entgegengeſetzten Pole des Menſchengeiſtes auseinander, indem das Philoſophiſche als das Warum, das Aeſthetiſche als das Wie des Lebens erſcheint. Die ideale Einheit des Exiſtirenden, welche in der Kunſt als die Erſcheinung, als das Schöne heraustritt, ſie wird in der Philoſophie als der Begriff gewußt, aber dieſer Begriff, ehe er zu ſich ſelbſt gelangt iſt, hat

ſich mit dem ganzen Reich der Erſcheinung erſt überwerfen müſſen, er hat wie ein Nachtgeſpenſt das volle heiße Leben in ſeinen Armen erdrücken müſſen, und dies Vergehen der Geſtalt in den Begriff hinein ſollte dann als das wahre Leben zurückbleiben!

Die Philoſophie hat es mit der Abſolutheit des Geiſtes zu thun, in welcher alle Wirklichkeit aufgeht. Das Schöne dagegen, die Kunſt des Schönen, hat es mit der Abſolutheit der Form zu thun, in welcher alle Idee aufgeht, aber ſo, daß ſie darin zur Erſcheinung kommt. Denn das iſt eben das Schöne, daß die Idee in die Erſcheinung tritt, aber nicht die Erſcheinung zerfrißt, wie es bis jetzt vorzugsweiſe der Philoſophie Werk geweſen. Das Schöne, als dieſe abſolute Form der Wirklichkeit, wird aber darin zum eigentlichen Idealismus der Unmittelbarkeit, und wir haben in dieſem Sinne das Schöne vorzugsweiſe als den Idealismus der Unmittelbarkeit zu beſtimmen.

---

3. Die Idee der Unmittelbarkeit in der Philoſophie.

Wir haben dabei jetzt zunächſt auf den höheren Begriff von der Unmittelbarkeit zurückzugehen, der

durch die Einflüſſe der Hegel'ſchen Philoſophie eine Zeitlang verdunkelt ſchien. Ein Grundirrthum dieſer Philoſophie hatte ſich darin ausgeſprochen, das Unmittelbare als etwas Schlechtes, das durchaus aufgehoben werden müſſe, anzuſehen, und es mit dem Endlichen ſelbſt zu verwechſeln, indem, nach dieſem Syſtem, das Wahrhafte und das Unendliche nur das Vermittelte, oder der Begriff ſelber, ſein könne. Hierin liegt der eigentliche giftige Krebsſchaden der Hegel'ſchen Philoſophie, in dieſem großartig vermeſſenen, aber auch wieder alle Lebenskräfte feſſelnden Unternehmen, ausſchließlich in dieſem Vermittelungsprozeß des Gedankens die wahre Wirklichkeit aufbauen zu wollen. Dieſer verwegene Griff in die Schöpfung hinein, ſo titanenhaft er ſich auch zunächſt anſchaute, beruhigte ſich doch bei Hegel auch wieder in dem Frieden einer dialektiſchen Begriffsbeſtimmung, die wie naſſer Flugſand ſich von dem hohen Meer der Wirklichkeit abgeſetzt hatte, und auf deren ödem Strande ſich ſonſt ein Titane mit wirklicher Lebenskraft nicht ſo leicht zufriedengegeben haben würde.

Sowie aber bei Hegel das vermittelte Leben genuß- und geſtaltlos in Logik aufgeht, ſo würde auch die vermittelte Kunſt am beſten nichts als Hegel'ſche Logik werden. Aber bei Hegel iſt es nicht der ab-

ſolute Geiſt, welcher durch die Kunſt in das Bewußtſein tritt, (ſchon nach §. 557 der Hegel'ſchen Encyclopädie) ſondern das Schöne iſt die Einheit der Natur und des Geiſtes, aber die unmittelbare Einheit, das heißt bei Hegel: nicht die geiſtige Einheit, alſo (wie er dort ſagt) „nicht die, in welcher das Natürliche nur als Ideelles, Aufgehobenes geſetzt und der Inhalt in geiſtiger, wahrhafter Beziehung auf ſich ſelbſt wäre.“ Die „ſinnliche Aeußerlichkeit“ an dem Schönen iſt zugleich ſeine Inhaltsbeſtimmtheit, es iſt ein bloßes Zeichen der Idee; oder wie er dies in ſeinen Vorleſungen über die Aeſthetik weiter ausgeführt hat, er erblickt in der Geſtalt der Schönheit nur die natürliche Unmittelbarkeit als ein bloßes Zeichen des Gedankens, freilich, wie er hinzuſetzt, von ihrer Zufälligkeit befreit, und zum Ausdruck des Gedankens ſo durch ihn ſelbſt verklärt, daß die Geſtalt ſonſt nichts Andres an ihr zeigt: was bei Hegel die Geſtalt der Schönheit iſt. Da aber bei der Schönheit, wie es Hegel ausdrückt, „Inhalt des Gedankens ebenſo wie der Stoff, den er zu ſeiner Einbildung gebraucht, von der verſchiedenſten Art ſein kann“ ſo iſt ihm der Inhalt der Schönheit doch am Ende nur ein zufälliger, und die Geſtalt der Schönheit iſt ihm nur eine endliche Geſtalt, endlich um jener

ihrer Unmittelbarkeit willen, worin das Wiſſen nur Anſchauen und bildliches Vorſtellen iſt, endlich inſofern, „als das Sein ein unmittelbares und damit ein äußerlicher Stoff iſt, und weil damit der Inhalt nur ein beſonderer Volksgeiſt ſei.“

Hegel's Verhältniß zur Beſtimmung der Kunſt charakteriſirte ſich ferner dadurch, das er das Subjective im Kunſtwerk nur als diejenige ſchlechte Beſonderheit bezeichnete, durch deren Beimiſchung der Gehalt des inwohnenden Geiſtes ſich beflecke. So erſcheint ihm denn auch die Begeiſterung nur als ein unfreies Pathos, weil eben das künſtleriſche Produciren nur die Form der natürlichen Unmittelbarkeit hat, als ob der Dichter und Künſtler eine ſolche ſchwitzende Pythia auf dem Dreifuß wäre, die nur als ein Werkzeug des Gottes empfängt, aber nicht mit freiem Bewußtſein ſchafft.

Ehe wir jedoch zu unſerm eigentlichen Zweck vorſchreiten, das Weſen des Schönen und der Kunſt als dieſen durchaus inhaltsvollen Idealismus der Unmittelbarkeit näher zu beſtimmen, wollen wir noch die Auseinanderſetzungen der Schelling'ſchen Philoſophie über das Schöne hinzunehmen.

Wiſſenſchaft, Religion und Kunſt werden in der erſten Schelling'ſchen Philoſophie als die drei Emana-

tionen des Abſoluten auf der Seite der Idealität, ſowie Schwere, Licht und Organismus auf der gegenüberſtehenden Seite der Realität, hingeſtellt. Die Schönheit iſt ihm jedoch die endliche Darſtellung des Unendlichen, und dieſe Darſtellung geſchicht durch die Kunſt, welche die Offenbarung Gottes im menſchlichen Geiſte iſt.

In ſeinem „Syſtem des tranſcendentalen Idealismus“ hat Schelling ſeine nähern Deductionen des Kunſtproducts gegeben. Das Kunſtproduct iſt bei ihm die Identität des Bewußten und Bewußtloſen im Ich, und zugleich Bewußtſein dieſer Identität, wodurch das Product einer ſolchen Anſchauung einerſeits an das Naturproduct und andererſeits an das Freiheitsproduct gränzt, was allerdings die tiefſte Einſicht in das Hervorbringen künſtleriſcher Productionen verräth. Die Befriedigung dieſes Widerſpruchs der bewußten und unbewußten Thätigkeit wird jedoch im vollendeten Kunſtproduct zugleich erreicht. Das aber, was dieſe Harmonie hervorbringt, iſt nichts Anderes als das Abſolute, welches den allgemeinen Grund der präſtabilirten Harmonie zwiſchen dem Bewußten und dem Bewußtloſen enthält. So wird die Kunſt auch von dieſer Seite, wo die offenbarende Thätigkeit des Genies gemeint iſt, an das Abſolute hinan-

geſchoben, und die naheliegende Vermiſchung des Philoſophiſchen und des Schönen verwirrt das Kunſtgebiet.

Schelling trug ſich damals mit einer überſchwänglichen Verherrlichung der Kunſt, wonach dieſe, als die höchſte Offenbarung des Abſoluten, gewiſſermaßen als ein Endziel hingeſtellt werden ſollte, in das ſich zuletzt auch die Philoſophie, und zwar, womit Schelling ſchon damals umging, durch Vermittelung der Mythologie hineinbilden müſſe. In ſeinen „Vorleſungen über die Methode des akademiſchen Studiums“ lenkt er dagegen bereits ein zu begränzteren und gemeſſeneren Beſtimmungen über die Kunſt. Im Ganzen aber haben Schellings Kunſtanſichten immer einen gewiſſen äſthetiſchen Myſticismus in Deutſchland aufgeregt, der ſich weder für Erkennen noch Hervorbringen ächter Kunſt förderlich erweiſen konnte, auf der andern Seite tritt das Schöne, als eine Emanation Gottes, auch wieder, wie bei Plato, in die Sphäre des Guten und Wahren hinüber und fällt ſomit mit dem Ethiſchen zuſammen, ohne daß es aus jener in eigenthümlicher Selbſtändigkeit zu faſſenden Richtung des menſchlichen Geiſtes, welche in demſelben kunſtſchöpferiſch wird, abgeleitet und begründet würde. Sodann hat auch die Schelling'ſche Philoſophie keine einzige Aeſthetik erzeugt, welche ſich irgend ein Anſehen in der Literatur erworben,

von Einfluß auf Bildung und Läuterung des nationalen Geſchmacks geweſen, auf die äſthetiſche Erziehung des Genies gewirkt, das Verſtändniß der productiven Kunſt ſelbſt zu erweitern und zu erhöhen vermocht, und zu dem Rang eines geſetzgebenden und allgemein anerkannten Syſtems ſich aufgeſchwungen hätte.

Dennoch kann Schelling das Verdienſt nicht abgeſprochen werden, manchen trefflichen Kopf unter ſeinen Anhängern für eine geiſtvollere wiſſenſchaftliche Behandlung der Aeſthetik gebildet zu haben. Hier iſt vor allem Solger zu nennen, der, wenn er ſich auch in manchem Betracht gegen die Schellingſche Philoſophie eigenthümlich zu ſtellen verſucht hat, — und es iſt hier nicht der Ort, ſeinen etwas ungewiſſen Standpunkt in der Philoſophie zu erörtern — doch auf Schellings Anſichten, von denen er ſeinen Anſtoß erhalten, zurückzuführen iſt. Denn wenn ſich z. B. in Solgers Erwin aus dem ziemlich unerquicklichen dialektiſchen Gewinde über die Begriffsbeſtimmungen des Schönen endlich Das als Poſitives herauszuſtellen ſcheint: „Vollſtändige Durchdringung des Begriffs und der Erſcheinung, welche ſelbſt erſcheint, iſt **die Schönheit**;“ ſo iſt dies doch in der That nichts als eine beſtimmtere Begründung jener

Schelling'ſchen Definition, wonach die Schönheit als die endliche Darſtellung des Unendlichen gewußt wird.

---

4. Nähere Beſtimmungen der Idee der Unmittelbarkeit.

Ich hatte in der Beſtimmung deſſen, was ſchön ſei, das Schöne als den Idealismus der Unmittelbarkeit bezeichnet, und die Kunſt als das Schöpfungsvermögen, das Daſein der unmittelbaren Wirklichkeit der Idee vor die Anſchauung hinzuzaubern. Wir hatten dabei auf die Idee von der Unmittelbarkeit ſelbſt zurückzugehen, und dieſelbe in ihrer höheren Bedeutung aufzufaſſen geſucht, gegenüber der Hegel'ſchen Philoſophie, in welcher das Unmittelbare mit dem ſchlechten Endlichen verwechſelt und mit ihm zugleich verworfen worden iſt. Die Idee der Unmittelbarkeit haben wir jetzt noch näher zu beſtimmen, und darin zunächſt die wahre Blüthe und Frucht des Lebens ſelbſt zu erkennen, ja die eigentlich göttliche Bildungsgeſchichte der Wirklichkeit.

Das unmittelbare Leben iſt nicht das endliche Leben, ſondern es iſt das ſich vollbringende göttliche Leben der Wirklichkeit, es iſt die ächte unverſiegliche Quelle der Thaten und Begebenheiten, die Unmittelbarkeit iſt die That der Gottheit ſelbſt, die That ihrer

Verwirklichung. Es iſt für alle Kunſt und für die Künſtler eine Lebensfrage, daß ihnen die Idee der Unmittelbarkeit gerettet bleibe als etwas Subſtantielles und die göttliche Weſenheit in ſich Befaſſendes. Nicht minder aber iſt es für alle unſere heutigen hiſtoriſchen und individuellen Entwickelungen der eigentliche Wendepunkt und das entſcheidende Moment, die wahre und höchſte Bedeutung des unmittelbaren Lebens erkannt zu haben.

Wie man nichts Ausreichendes über die Kunſt wird beſtimmen können, wenn man nicht in einer Wiſſenſchaft derſelben die Idee der Unmittelbarkeit wahrhaft begründet hat, woran es bisher noch allen Kunſtphiloſophieen und Kunſtlehren ganz und gar gemangelt, ſo können auch die Geſtaltungen im Staat und die Entwickelungen im Geiſte nur erſt auf der wahrhaft erkannten Idee der Unmittelbarkeit zu ihrem Heile ruhen. Es iſt die große Aufgabe unſerer Zeit, die Philoſophie der Unmittelbarkeit zu finden, und darin die ächte Philoſophie der That in das unentſchloſſene und ſchwankende Herz der heutigen Menſchheit zu pflanzen. Wir betreten die erſten Wege dazu auf der Seite der Kunſt, von der die Menſchheit überhaupt in ihren erſten geiſtigen Entwickelungen ausgegangen, und die in ihren Geſtaltungsverſuchen

des Göttlichen und Menſchlichen älter iſt als alle Erkenntnißverſuche oder Syſteme. Wir haben dabei wenigſtens die Gewißheit, einen urſprünglichen Weg, den der menſchliche Geiſt ſchon immer als den ſeinigen anerkannt hat, zu nehmen, und wir dürfen gerade auf dieſem Wege hoffen, in dies göttliche Geheimniß des unmittelbaren Lebens einzutreten, indem wir in dem Schönen, als dieſem aus dem ſchaffenden Selbſtbewußtſein heraustretenden Idealismus der Unmittelbarkeit, die lebendige Wirklichkeit der Idee, den eigentlichen Organismus des Lebens, die unmittelbare Einheit von Idee und Wirklichkeit, anzuſchauen haben.

Denn fragend, was das Schöne ſei, müſſen wir zugleich fragen, was das Leben ſei, und der Begriff des Lebens iſt es, den wir zu erkennen haben werden, um den Begriff des Schönen in uns zu vollenden. Schiller, in ſeinen Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchengeſchlechts, im fünfundzwanzigſten Brief, macht ſchon die vortreffliche Bemerkung, daß die Schönheit zugleich unſer Zuſtand und unſere That iſt, und er drückt darin ſehr bedeutungsvoll jene Einheit des Endlichen und Unendlichen aus, wie ſie als wirkende Lebenskraft in der Schönheit ſich mächtig zeigt. Er knüpft daran ſchon die durchaus hieher gehörige Bemerkung, daß der Menſch der Materie nicht zu entfliehen brauche,

um Geiſt zu ſein. Dieſer Standpunkt bezeichnet überhaupt den Fortſchritt, den wir Schiller der Philoſophie ſeiner Zeit gegenüber zuerkennen müſſen, indem er in ſeinen Unterſuchungen über das Schöne auf die bewegenden Lebensmächte im Innern des menſchlichen Geiſtes ſelbſt zurückging, und wenn er auch ſelbſt als Dichter und Denker in tranſcendentalen Vorſtellungen befangen blieb, ſo ahnte er doch bereits, wenigſtens als Aeſthetiker, jene göttliche Einheit und Immanenz des unmittelbaren Lebens, in der die eigentliche Bedeutung und Wahrheit des Daſeins beruht. Hegel's Vorliebe für Schiller, die ſich bei mehreren Gelegenheiten in ſeiner Aeſthetik ausſprach, und die ſich um ſo bemerklicher machte, weil der Aeſthetiker Hegel ſonſt ſehr ſpröde war in der Anerkennung einzelner deutſcher Dichter, er, der an Göthe eigentlich nur die lyriſchen Gedichte gelten ließ, an Jean Paul nichts als das Element der Trivialität ſelbſt erblickte, und in Heinrich von Kleiſt lediglich ein verkümmertes Individuum ſah, dieſe Vorliebe hatte keineswegs bloß ihren Grund darin, weil in Schiller ſich doch dieſer Reſpect vor dem philoſophiſchen Gedanken und dieſe Zugehörigkeit zu demſelben an den Tag gelegt hatte, ſondern weil in Schiller ſchon, auf ſeinem Durchgange durch die Kant'ſche Philoſophie, und durch die Ergänzung,

welche er dieſer letzteren in der Anerkennung einer äſthetiſchen Einheit des Endlichen und Unendlichen gab, weil ſich dadurch in Schiller bereits eine Ahnung jener Ineinsſetzung von Idee und Wirklichkeit an den Tag legte, die ſpäter in dem Hegel'ſchen Syſteme ihre logiſche Methode fand.

Wenn aber Schiller in dieſer Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen, oder des Geiſtigen und Natürlichen, das Schöne und darin zugleich das wahrhaft Wirkliche erkannte, ſo war dies Schöne doch gewiſſermaßen nur die fliegende Schiffsbrücke, welche er in dem Drang dieſer Zerfallenheit zwiſchen Ideal und Leben von einem Ende zum andern leuchtend ausgebreitet hatte, oder es flatterte durch die Stürme des Geiſtes und der Zeit, die beſtändig um des edelen Dichters Haupt ſchlugen, wie eine Nothflagge empor, die ſich in gewaltigen Bewegungen gen Himmel ſtreckte. Das Schöne war in Schiller nur noch ein Kampf, ein Kampf um die freie und gotterfüllte Wirklichkeit, und dies bezeichnet den ganzen Charakter ſeiner Poeſie ſelbſt als dieſe Poeſie der Anſtrengung und der ringenden Schönheit. Das Schöne iſt ihm noch nicht dieſes unendliche Weſen der Unmittelbarkeit ſelbſt, das in ſich ſelbſt die wahre Verſöhnung mit der Wirklichkeit erreicht hat, indem es der Idealismus derſelben, das

heißt, die Erſcheinung der Einheit ihrer geiſtigen und realen Elemente iſt. Daſſelbe müſſen wir nun in weiterer Beziehung auch von der Hegel'ſchen Philoſophie bekennen, daß ſie in ihrem Drang, die wahre vernünftige Wirklichkeit und verwirklichte Vernunft darzuſtellen, dieſes Syſtem des ringenden Begriffs geworden, ſowie die Schiller'ſche Poeſie eine Poeſie der ringenden Schönheit. Es iſt merkwürdig, dieſe beiden Stamm- und Geiſtesverwandten, Schiller und Hegel, welche uns die Bedeutung des ſchwäbiſchen Volksſtammes für die Speculation auf zwei entgegengeſetzten Seiten in Deutſchland bethätigen, darin zuſammentreffen zu ſehen, daß ſie Beide, der Dichter wie der Philoſoph, auf die erfüllte Wirklichkeit als ihr Ideal ſich richteten. Der Hegel'ſche Satz von der Wirklichkeit des Vernünftigen und von der Vernünftigkeit des Wirklichen findet ſich in Schiller's philoſophiſch-äſthetiſchen Schriften mehrfach angedeutet. Bei Hegel aber wurde dieſe erfüllte Wirklichkeit zunächſt, in dieſer logiſchen Vermitteltheit, zum Begriffe.

Die Vermitteltheit iſt aber nicht das wahre Daſein der Wirklichkeit, ſondern es iſt dann ein Trennungsprozeß, eine dialektiſche Scheidung in ſie eingetreten, dieſe Vermittelung iſt bloß eine Kriſis der

Wirklichkeit, die als ſolche keinen dauernden Lebenszuſtand abzugeben vermag. Die ächte Vermittelung muß aber immer wieder zur Unmittelbarkeit übergehen, ſie darf nicht als ein logiſches Moment abgeſchloſſen für ſich etwas bedeuten wollen, ſondern ſie kann ſich immer nur als ein neues Lebensmoment in die fortſchreitende Geſchichte der Wirklichkeit hineinbilden. Und das iſt die wahrhafte Unmittelbarkeit, welche das Moment der Vermittelung in ſich trägt, daſſelbe aber ſchon wieder zum Leben überwunden hat.

Das unmittelbare Leben der Völker iſt daher weder ihre endliche Wirklichkeit, noch ihr Naturzuſtand, aus dem ſie herausgedrängt worden durch die Entwickelung der Geſchichte, ſondern es iſt die ſich fortgeſtaltende wahre Lebenskraft ſelbſt, die ſich unaufhörlich dadurch zum Bewußtſein bringt, daß ſie ſich geſtaltet, es iſt das ächt menſchliche und geſchichtliche Leben, das ſich ganz und gar hat, indem es ſich in die Zukunft hinein entwickelt. Jede gewaltſame und durch Umwälzungen erworbene Erkenntniß wieder unmittelbar zu machen, d. h. ſie hineinzugeſtalten in den Lebensprozeß der Wirklichkeit, dies iſt der eigentliche Bewegungspunkt jeder Zeit, auf dem ſich ihr Schickſal entſcheidet.

Auf verſchiedene Arten können die Völker ſolche

Vermittelungen erfahren, aus denen ſie jedesmal, mit Bethätigung aller ihrer hiſtoriſchen Kraft, ihre Unmittelbarkeit wiederherzuſtellen ſuchen werden. Die Vermittelung durch die Philoſophie haben wir ſchon im Allgemeinen betrachtet, und die Geſchichte der ſich abwechſelnden und verdrängenden Syſteme liefert gerade den nachdrücklichſten Beweis, daß jedes Syſtem der Erkenntniß immer wieder von dem unmittelbaren Leben weggezehrt wird und darin ſeinen Untergang zu finden beſtimmt iſt, indem es ſich in das Fleiſch und Blut derſelben, in eine hinwandelnde Thatſache, umbilden muß. Das Höchſte, was eine Philoſophie zuletzt werden kann, iſt doch nur wieder das geſtaltete Leben ſelbſt, die Unmittelbarkeit, und darum blühen alle philoſophiſchen Syſteme ſo raſch wieder ab, und müſſen ſo raſch vergehen, weil jede menſchliche Erkenntniß doch zuletzt wieder in Stoff ſich verwandeln muß, in den Stoff der in göttlicher Macht dahinwandelnden Wirklichkeit. Kantiſche Vorſtellungen und Unterſcheidungen des Bewußtſeins hörte man zuletzt auf jedem Markt, auf allen Straßen angewandt, der kategoriſche Imperativ ging in jede gute Polizei-Ordnung über, und damit hatte das Syſtem ſelbſt ſeinen Tribut an die Zeitlichkeit errichtet. Dagegen iſt die Einheit von Denken und Sein, der immanente Gott der neueſten

Philoſophen noch bis auf dieſe Stunde polizeiwidrig geblieben. Wenn es aber Hegel als etwas Beſchränkendes an der Kunſt erkennt, daß nur ein beſonderer Volksgeiſt in ihr zur Erſcheinung komme, ſo iſt doch auch von der Philoſophie zu ſagen, daß noch kein Syſtem derſelben über die Schranken ſeines Volksgeiſtes und ſeiner Zeit wirklich hinausgekommen, aber wir haben darin eben die weltgeſchichtliche Bedeutung jedes ächten philoſophiſchen Syſtems zu erkennen, daß es jedesmal den eigenſten Bildungsintereſſen ſeiner Nation angehört.

Eine andere Vermittelung des Völkerlebens kann durch Revolutionen geſchehen, und die Revolution, je berechtigter ſie iſt, hat dann um ſo mehr, gleichwie der dialektiſche Begriff in der Philoſophie, nur die Beſtimmung, in eine höhere Unmittelbarkeit wieder hinüberzuführen, in welcher der Erwerb aller Kämpfe wieder unmittelbar geworden, d. h. in eine als ruhiges Lebensgeſetz wirkende Thatſache übergegangen iſt.

In allen wirklich geſunden Lebenszuſtänden erweiſt ſich daher die Unmittelbarkeit als das waltende göttliche Lebensgeſetz, das ſeine Befriedigung findet in der That, und zu ſich ſelbſt gekommen iſt in der Geſtalt. Das Schöne iſt die Unendlichkeit dieſer Unmittelbarkeit, und nicht blos die Einheit des Bewußten und Bewußt-

loſen im Kunſtobject, wie es Schelling in ſeiner Definition genannt hat. Denn das abſolut Unmittelbare, das in der Schönheit und in der Kunſt zur Erſcheinung kommt, hat auch ſtoffartig gar nichts Bewußtloſes mehr an ſich, ſondern es iſt das geſtaltete Bild jener göttlichen Lebenseinheit ſelbſt, in welcher das Bewußtſein als die treibende Lebenskraft in der Wirklichkeit ſelbſt geſehen wird.

Gott ſelbſt iſt am meiſten zu erkennen, indem er als das Unmittelbare gedacht wird, das heißt, als das ſich ewig ſelbſt Vollbringende, in dem alle Einheit von Geiſt und Materie, die Einheit als Thatſache, von Anfang her gegeben liegt. Das Schöne verdient daher gerade in dieſer ſeiner Bedeutung als Idealismus der Unmittelbarkeit den Namen des Göttlichen, den man ihm von jeher beigelegt hat, und womit man es als einen Ausfluß der Gottheit ſelbſt hat bezeichnen wollen. Das Ideal iſt allerdings das Abſolute, aber nicht das begriffsmäßig Abſolute, welches gar keine Exiſtenz hat, ſondern das Abſolute erſchienen als das Unmittelbare, welches exiſtirt. Das Ideal, welches wir heutzutage ſuchen und wollen, es muß ein exiſtirendes ſein, und kein anderes kann und darf uns mehr in allen unſern Zuſtänden befriedigen.

Das höchſte Heraustreten der Schönheit an einem

Menſchen, das uns am meiſten entzückt, wird immer jene ſeine unendliche Unmittelbarkeit ſein, jenes unendliche Menſchſein in ihm, das ſeine Abſolutheit durch Augen, Züge, Geſicht und Bewegung in die unmittelbare Erſcheinung hinaustreten läßt. Wir ſind ſchon früher zu der Bemerkung gelangt, daß der wahre Begriff der Schönheit zugleich der wahre Begriff des Lebens iſt. Wenn wir aber den Begriff des Lebens vorzugsweiſe dahin beſtimmen wollen, daß er das organiſch gewordene richtige Verhältniß von freier Bewegung und nothwendigem Geſetz iſt, ſo tritt uns darin zugleich jener ſiegreiche Organismus der Schönheit entgegen, der das Räthſel dieſes Einsſeins von Geiſt und Materie in ſich gelöſt hat. Wie aber die fortſchreitende und höhere Naturwiſſenſchaft da Leben aufgefunden hat, wo man früher nur todte und unbewegte Maſſen geſehen, wie in der wunderbaren Welt der Infuſorien, ſo wird man auch überall Schönheit finden, wo man ſie ſonſt in der Welt nicht geſehen, wenn man das höhere Leben der Unmittelbarkeit immer mehr in ſeine Erkenntniß aufgenommen. Und eine auf dieſe Idee der Unmittelbarkeit begründete Kunſt und Kunſtbetrachtung wird daher Vieles dem Gebiet des Schönen zurechnen müſſen, was ſonſt von demſelben am liebſten ausgeſchloſſen wurde, und ſie

wird namentlich auch das Häßliche und die Sünde ſelbſt als einen eigenthümlichen Gegenſtand der ſchönen Kunſt zu erkennen haben, wovon uns ſpäter an dem geeigneten Orte zu ſprechen obliegen wird.

Die Anſicht von dem höheren Leben der Unmittelbarkeit wurde eigentlich ſchon durch die Naturphiloſophie und zuerſt durch dieſelbe in Deutſchland erweckt. In der Schelling'ſchen Naturphiloſophie war die Einheit von Natur und Geiſt das Grundprinzip geworden, und daraus hatte ſich der eigenthümliche Satz ergeben: daß die Natur „nichts Anderes ſei als der ſichtbare Geiſt!“ Indem der Natur unbedingte Realität, wahres Sein und abſolute Thätigkeit zuerkannt wurde, ward darin die erſte Stufe zu der großen Vermittelung der geſammten Wirklichkeit, um die es ſich handelt, aufgeſtellt. Das Geſetz des Geiſtes ſollte das Geſetz der Natur ſein. Es ſollte alſo nicht mehr zwei Geſetze in der Welt geben, in welcher Zweiheit der tiefſte Bruch des Lebens, die Unfreiheit und die Häßlichkeit ſich begründet hatte, ſondern nur Ein Geſetz, in dem ſich die ganze Welt zuſammengefügt, und darin ihre Freiheit, ihr Glück und ihre Schönheit wiedergefunden.

Das Ideal des Schönen haben wir alſo gefunden in der Unmittelbarkeit, welche die Vermittelung des

Gedankens in ſich trägt, dieſelbe aber wieder zum Leben und zur Geſtalt überwunden hat.

Der größte Gedanke unſerer Zeit iſt der, daß die innere Welt auch die äußere werden ſoll, und dies iſt das Lebensgeſetz aller ihrer heutigen Entwickelungen, das uns als ein nothwendiges Geſetz des menſchlichen Geiſtes überhaupt, als ſeine urſprünglichſte Beſtimmung, gerade in dem Weſen der Schönheit entgegentritt. Will unſere Zeit die innere Welt aus ihrer jahrhunderte- langen Haft und Verſchloſſenheit befreien, will die in- nere Welt aus dem Geheimniß ihrer Gedanken endlich eine Geſtalt und eine Wirklichkeit machen, ſo hat ſie ſich auch damit dem Geſetz der Schönheit überliefert, in deren höherer Unmittelbarkeit das Innere zugleich Aeußeres geworden iſt.

Es wird aber in der Einheit, welche das Schöne darſtellt, noch ein gegenſätzliches Verhältniß zwiſchen Gedanke und Form übrig bleiben können, eine Gegenſätzlichkeit zwiſchen Idee und Bild, die der be- ſonderen Kunſt der Darſtellung des Schönen angehört, und welche hier noch näher zu bezeichnen iſt. Michael Angelo malte in der Leidensgeſchichte, die ſich auf der Galerie zu Florenz befindet, die heilige Jungfrau, wie ſie im Angeſicht ihres gekreuzigten Sohnes, vor dem ſie ſteht, ganz ohne alle äußere Zeichen des Schmerzes

ſich darſtellt. Er hat ſeiner Madonna keinen Zug des Leides, keine ſchmerzhafte Bewegung, keine Spur einer geweinten Thräne gegeben, und eben in dieſer Schmerzloſigkeit hat er die wahre göttliche Größe des Schmerzes in ihr auszudrücken verſtanden, er hat die ganze Unendlichkeit des Schmerzes gemalt, indem er ihr den endlichen Ausdruck deſſelben geweigert hat. In dieſer großen Darſtellung hat Michael Angelo die Gegenſätzlichkeit zwiſchen Idee und Bild, die wir als ein beſonderes Moment der Schönheit noch erkennen müſſen, zur höchſten Wirkung benutzt, und er hat in dieſer Gegenſätzlichkeit zugleich die wahrhafte Einheit ſeines Gegenſtandes, welche die aller endlichen Trauer überlegene Unendlichkeit des Schmerzes iſt, ausgedrückt.

---

5. Das Schöne als das Charakteriſtiſche.

Man hat das Schöne auch als das Charakteriſtiſche zu beſtimmen geſucht, und dieſe Meinung, die durch einen unſerer bedeutendſten Kunſtkenner, Hirt, am entſchiedenſten entwickelt worden, hat ihre große Bedeutung für ſich. Auch Schelling hat ſich, in ſeiner Abhandlung über das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur, dieſer Anſicht angeſchloſſen, daß das Schöne das Charakteriſtiſche ſei. Das Charakteriſtiſche

kann aber in ſeiner eigenſten Bedeutung nur das wahrhaft Idealiſche der Unmittelbarkeit ſelbſt ſein, indem die ideale Erſcheinung des unmittelbaren Lebens, wie ſie vorzugsweiſe in dem Schönen und der Kunſt ſich darſtellt, zugleich immer die wahrhaft charakteriſtiſche Form deſſelben ſein muß, und ſomit geht der Begriff des Charakteriſtiſchen ſchon in dem höheren Begriff des Idealen auf.

Denn nicht die kleinen endlichen Lebenszeichen des Organismus ſind es, welche das Charakteriſtiſche deſſelben ausmachen; und die berühmten Portraits von Balthaſar Denner, der in der peinlichſten Nachpinſelung jedes Barthaars, jeder Runzel und Warze des Geſichts die höchſte Aufgabe ſeiner Kunſt erſtrebte, ſind doch, bei aller Vortrefflichkeit ihrer techniſchen Ausführung, nur als eine Curioſität in der Geſchichte der Kunſt zu ſchätzen, weil ſie ganz und gar aus aller Idealität der Kunſt herausgefallen ſind. Dagegen wird von einem alten Maler, der einen einäugigen König von Macedonien zu malen gehabt, erzählt, er habe dies ſo angefangen, daß er den König im Profil gemalt, und zwar von der Seite, wo er es nur mit einem geſunden und wohlgebildeten Auge zu thun hatte. Dies iſt ein Beiſpiel des falſchen Idealiſirens der Darſtellung, in welcher der ideale Schein, den

der Künſtler erwecken ſoll, nur als eine liſtige Schmeichelei auftritt.

Man muß hier ſagen, daß der Maler durchaus eines Künſtlers unwürdig gehandelt habe, aber er hatte auch nicht einmal wie ein geſchickter Hofmann ſich benommen, da jede abſichtliche Schmeichelei, die durch ſich ſelbſt ſchon ihre innere Unwahrheit aufdecken muß, für unanſtändig und beleidigend gelten muß. Der Künſtler iſt hier nur wie ein ſerviler Zeitungsſchreiber verfahren, wie ein Moniteur oder ein Staatszeitungsſchreiber, der die Handlungen der Regierung immer nur von der einen Seite darſtellt, wo ſie gerade den beſten Eindruck machen können. Dieſer abſichtliche Mechanismus der e i n e n Seite iſt aber gerade das Unkünſtleriſche, das ſeine Wirkung jedesmal verfehlen muß, weil dadurch von der andern verdeckten Seite nur um ſo greller ausgeſagt wird, daß ſie ſich der Harmonie des Bildes nicht habe fügen wollen. Jener Kunſtgriff des Malers war aber nicht geſchickter, als wenn er ſeinem einäugigen König zwei geſunde Augen gemalt hätte, was dieſelbe Unangemeſſenheit der Schmeichelei geweſen wäre. Seine, eines Künſtlers einzig und allein würdige Aufgabe wäre aber die geweſen, der Mangelhaftigkeit ſeines Gegenſtandes gewiſſermaßen Trotz zu bieten durch eine erhöhte An-

ſtrengung, um in der Unmittelbarkeit des ihm vorliegenden Lebens, wie es iſt, den Idealismus der Kunſt zu erwecken. Er hätte auch in dem einäugigen König, wie er ſich im unmittelbaren Leben darſtellt, den wahren und ganzen König, das ideale königliche Lebensbild, dem kein endlicher Widerſpruch etwas anzuhaben vermag, müſſen hervorzaubern können, oder wenn der einäugige König zugleich als König einäugig war, ſo durfte er als guter und ehrlicher Künſtler das Portrait nicht übernehmen. Portraits müſſen ſchmeicheln, aber ſie dürfen nicht dadurch ſchön machen, daß ſie die Unmittelbarkeit corrigiren wollen durch Handſtreiche der Kunſt. Sie dürfen nur durch das ſchön machen, was das Schöne an ſich iſt, durch den eigenthümlichen Idealismus jedes unmittelbaren Lebens, der nichts iſt als die höhere ganze Wahrheit jeder einzelnen Wirklichkeit.

So hat denn Alles den Beruf ſchön zu werden an dieſer heiligen Quelle der wahren Unmittelbarkeit, deren Waſſer das Waſſer des göttlichen Lebens iſt, der wahre Teich Bethesda, durch den die Lahmen unſerer Zeit wieder gehend, und die Blinden ſehend werden ſollen. In dieſen friſchen Quell der Unmittelbarkeit, der allein zur ächten That des Daſeins ſtärken kann, muß die heutige, in Wiſſen und Glauben, in

Erkennen und Handeln getrennte und geſpaltene Menſchheit wieder hinabſteigen, um daraus hervorzugehen als eine neue, ganze und zuſammengefügte Menſchheit, geſund an Leib und Gliedern, geſund am Herzen und am Geiſt. In dieſen Quell der Unmittelbarkeit, an deſſen Ufern Maja ſpielt, welche die ewige Luſt Gottes iſt, die Welt zu ſchaffen, in dieſen Quell muß die Menſchheit hinabſtürzen all ihr ſchweres und großes Wiſſen; all die Coloſſe ihrer Gelehrſamkeit, die Ruinen ihrer Syſteme, das ſauere Gepäck ihrer Traditionen, muß ſie dort verſenken, um, durchfloſſen von der Fülle des unmittelbaren Lebens, darin die Kraft der Geſchichte und die Geſtalt der Wirklichkeit wiederzufinden!

---

6. Der Genius.

Um das höhere Leben der Unmittelbarkeit zur Anſchauung zu bringen und als geſtaltete Form feſthalten zu können, dazu bedarf es einer Kraft, die wir als eine eigenthümliche erkennen müſſen, der Kraft des Genius.

Man hat den producirenden Geiſt vorzugsweiſe als den Genius bezeichnet, aber dieſer Genius iſt nichts Anderes, als die wahre menſchliche Individualität, die ſich in der höchſten Kraft ihrer Entwickelung

erfaßt hat, und in dieſe göttliche Freiheit des Sich-ſelbſtbewegens entlaſſen, ſchaffend geworden iſt. Und dies iſt dann allerdings das Göttliche im Genius, daß in ihm die Individualität, indem ſie ſchaffend ſich ſelbſt darſtellt, zugleich damit ein Anderes ſchafft, welches ſie nicht iſt, eine ihr gegenüberſtehende freie Wirklichkeit, in der ſie doch wieder nur ſich ſelbſt geſchaffen.

Dieſe Wirklichkeit, welche die ſchaffende Individualität hervorbringt, mag nun Kunſtwerk, Wiſſenſchaft oder auch nur das ſittlich ſchöne praktiſche Leben ſelbſt ſein, ſie erſcheint immer als die Produktion des Genius in jenem höchſten menſchlichen Sinne, in dem ſie die wahrhafte Entwickelung der Individualität ſelbſt iſt.

Man hat ſich eine Zeitlang ſehr viel Sorgen darum gemacht, was denn eigentlich das Genie ſei, und Sulzer verſichert uns in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte noch ganz treuherzig, daß ein großer Kopf und ein Mann von Genie für gleichbedeutend gehalten werden können. Wie Sulzer den großen Kopf, ſo haben wiederum Andere, beſonders in neueſter Zeit, das große Maul für das wahre Kennzeichen des Genius erachtet, wobei wir wieder in die Verlegenheit geſetzt wären zu beſtimmen, was denn eigentlich ein ſo großes Organ zu bedeuten haben könne, welche

Unterſuchung uns aber leicht in ſehr ſchlechte Regionen der Zeit hinunterführen könnte.

Das wahre Genie iſt aber der Genius, der aus der Tiefe des menſchlichen Selbſtbewußtſeins heraufſteigt, es iſt jener Meiſter der Wirklichkeit, jener machtbegabte Zauberer, der des Ideals, das heißt: der Einheit von Idee und Form, von Bild und Gedanke, in ſich mächtig geworden iſt, der Genius iſt der der Geſtalt Mächtige, der den Zauber verſteht, aus der Durchdringung der Idee mit der Wirklichkeit die Geſtalt zu erwecken. Indem der Genius als dieſer Eroberer, Beherrſcher und Geſtalter der wahren Wirklichkeit erſcheint, macht er dadurch nur in einfachſter Ausübung ſeine Rechte an ihr geltend.

Es kommt hier auf das ſchöpferiſche Moment an, das im menſchlichen Selbſtbewußtſein urſprünglich vorhanden iſt, indem in dem Drang des Menſchen, ſich ſeiner ſelbſt bewußt zu werden, zugleich der ächte menſchliche Schöpfertrieb liegt, ſich ſelbſt in die Welt hineinzubilden, und dann wieder aus ſich heraus die Welt zu ſchaffen.

Die höchſte Vollendung dieſes Selbſtbewußtſeins erſcheint im Genius, und was in Allen lebt als Drang, als Reiz, als unbeſtimmte Ahnung, das iſt in dem Genius zu der Kraft geworden, in die Erfüllung zu treten, und dadurch für Alle zu handeln.

Die That des Genius iſt die That für Alle, in ihm ſollen alle Andern zugleich in ihrer höchſten Weſenheit vertreten und dadurch ſelig gemacht werden können, und dies iſt das Hoheprieſterthum des Genius, das in allen Zeiten und unter allen Völkern anerkannt worden.

In dieſer Eigenſchaft iſt der Genius aber nichts als die höchſte Potenz der menſchlichen Perſönlichkeit, derjenige Lebenspunkt des Selbſtbewußtſeins, auf dem daſſelbe in ſeinen tiefſten menſchlichen Gründen ſich erfaßt und ſich ausdehnt in ſeine höchſten Dimenſionen hinein, indem es dadurch dieſes Sichſelbſterkennen ſteigert zu einem Schöpfungsact, in dem die ganze Wirklichkeit erkannt wird.

Dies iſt zugleich der tiefe allgemein menſchliche Grund, auf dem der ächte Genius immer zu ſtehen und zu wurzeln hat, das unendlich Humane des wahren Genies, das an ſein allerbarmendes Herz Alles herantreten läßt, was Leben hat, im Großen wie im Kleinen. Alte Philoſophen haben die menſchliche Seele als den Weltſpiegel vorgeſtellt, und ſie wird dies vornehmlich in dieſer Bedeutung, in der im Genius die Selbſterkenntniß erſcheint.

Die Gunſt, Schöpfer zu ſein, welche dem Geſchöpf in der Produktion gewiſſermaßen wieder zurück-

gegeben wird, eine Gunſt für das Geſchöpf, wodurch ihm vergönnt werden ſoll, in die weltſchaffende Kraft Gottes, aus der es ſelbſt entſtanden, gewiſſermaßen wieder zurückzutreten und aufgenommen zu werden, dies iſt die eigentliche göttliche Begabung des ſchaffenden Geiſtes, die man auch mit dem Namen der Inſpiration, wie die daraus hervorgegangenen Werke mit dem Namen von Offenbarungen, Offenbarungen des Genies, bezeichnet hat. Dies iſt zugleich der Künſtler-Beruf, der als dieſer beſondere Segen und dieſe eigenthümliche Bevorzugung an dem Genius anerkannt wird, indem in ihm das Geſchöpf vermocht hat, ſich ſelbſt zu überwinden, dadurch daß es Schöpfer geworden iſt.

In dieſer Ueberwindung der endlichen Schranken des Geſchöpfs beruht die Begeiſterung, ohne welche kein Leben zu entſtehen, ohne die überhaupt nichts ins Daſein zu treten vermag, dieſe eigentliche Flügelkraft der Welt, dieſer laute göttliche Athemzug der ganzen Schöpfung, der den ewigen Reiz des Beſtehens und Fortwandelns der Dinge erhält, der, wo die Pulsſchläge der Schöpfung ſtocken wollen in dem ermüdenden Einerlei der Zeiten, ſie immer wieder von neuem anfacht und zum Leben lockt. Die Begeiſterung, welche eben dieſe Erhebung und Steigerung des Geſchöpfs

zum Schöpfer iſt, dieſer geflügelte Trieb, eine Welt hervorzubringen aus der menſchlichen Selbſterkenntniß, wie Gott die Welt geſchaffen hat aus ſeiner Selbſterkenntniß heraus, ſie iſt wahrhaft der heilige Geiſt, die verbindende und zuſammenfügende Kraft der ganzen Schöpfung.

Das Göttliche, was wir in dem Genius gerade darin wiedergefunden haben, daß wir in ihm die höchſte Kraft des ſich entwickelnden menſchlichen Selbſtbewußtſeins zuſammengefaßt ſehen, dies Göttliche iſt zugleich das Prophetiſche des Genius, wovon zu allen Zeiten viel die Rede geweſen, und welches Prophetiſche in dem ewig beweglichen Leben der Idee beſteht, das der die Wirklichkeit ſchaffende Genius in ihr entzündet hat, und worin ſie ſich mit ihm in die unendliche Zukunft hineinbildet. Dies iſt diejenige Kraft der Weiſſagung, welche ſchon Philo durch einen merkwürdigen Ausſpruch in einem allgemein menſchlichen Sinne auffaßt, gewiſſermaßen als den centraliſirten Kern des Menſchengeiſtes ſelbſt, indem er ſagt: „Wenn Ihr gut ſeid, werdet Ihr Propheten haben.“ Und dies gut ſein, welches nur ſoviel heißen kann, als der wahren Sache der Menſchheit und ihrer Entwickelung treu ſein, dies gut ſein, welches das wahre Schaffen der Wirklichkeit und der Zukunft iſt, ſchließt

allerdings ſchon den Genius in ſich, dies höchſte Gutſein iſt der Genius ſelbſt, und mit und in ihm der Prophet. Der Genius iſt alſo im Grunde ſeines Weſens etwas Anderes, als das ſogenannte unglückliche oder liederliche Genie, wofür er eine Zeitlang und in gewiſſen Epochen vorzugsweiſe gegolten. Der Genius iſt heutzutage vielmehr der Ehrenmann par excellence geworden. Unſere Zeit hat ihren nach allen Seiten hin angetretenen Beruf zur Freimachung der Individualität auch darin bethätigt, daß ſie den Genius in ſeiner wahren menſchlichen Beſtimmung zu begreifen und anzuerkennen vermag. Der Genius, das Genie, ſie beſtehen eben in dieſer großen und wahrhaft poſitiven Uebereinſtimmung mit der Wirklichkeit, deren eigentlich bildneriſches Prinzip und geſtaltendes Leben ſie ſind.

---

7. Die Einheit von Wiſſen und Glauben im ſchaffenden Geiſt.

Der ſchaffende Geiſt, den wir im Genius vorzugsweiſe zu erkennen haben, enthält eigentlich die wahre Einheit und Verſöhnung von Glauben und Wiſſen in ſich, denn die unmittelbare Wirklichkeit, wie ſie aus den Hervorbringungen des Genius wieder heraustritt, iſt dieſe feſtgewordene Einheit von Wiſſen

und Glauben ſelbſt, in welcher Einheit einzig und allein die Möglichkeit gegeben liegt, daß ſich das unmittelbare Leben bewege, die Möglichkeit des Schaffens! Der wiſſende Geiſt iſt zunächſt dem ſchaffenden Geiſt ein entgegengeſetzter, denn das Wiſſen für ſich allein vermag noch nichts zu ſchaffen, man muß auch an ſein Wiſſen zuvörderſt glauben können, um es lebendig zu machen. Erſt das Wiſſen, das wieder zum Glauben geworden, iſt die höhere Unmittelbarkeit des Daſeins, in der allein wir die wahre Fortbewegung des göttlichen und menſchlichen Geiſtes ſehen müſſen.

Der Glaube für ſich allein iſt eben ſo todt, als das Wiſſen für ſich allein todt iſt, erſt aus ihrer lebenswarmen Vereinigung erhebt ſich dieſe wirklichkeitsvolle Geſtalt des Daſeins, um welche heut alle Völker ringen, in der eine neue Zeit der Menſchheit ihren Schwerpunkt ſucht. Das Wiſſen kann ſich nur im Glauben wahrhaft vollenden, der Glaube iſt gewiſſermaßen die Zukunft des Wiſſens, weil daſſelbe durch ihn aus ſeiner abgeſchloſſenen und fertigen Erkenntniß, in der es ſofort zu einem todten Moment der Vergangenheit erſtarren müßte, wieder hinausgeführt und in die ewige Kette der Wirklichkeit als ein ſich forterzeugendes Moment hineingebildet wird. Während der Glauben ohne das Wiſſen eine leere

Form iſt, eine Formel der Beſchwichtigung für ohnmächtige Geisteszuſtände, eine Illuſion der Verzweifelung, ſo würde dagegen das Wiſſen, wenn es nicht durch den thatkräftigen Glauben wieder zur wahren lebendigen Unmittelbarkeit vollendet wird, um ſeine eigentliche Lebensblüthe kommen. Erſt das Wiſſen, das an ſich glaubt, wird ein Schaffen, und dies ewige Element des Glaubens, wie es tief im Wiſſen darin iſt, und das die wahre Blüthe deſſelben wird, es enthält die eigentlich ſchöpferiſche Lebenskraft des Geiſtes in ſich, es iſt die Forterzeugung der Welt in die ewige Zukunft hinein. Dies Glauben des Wiſſens, welches das Schaffen wird, es wurde ſchon durch Sokrates in der berühmten Aeußerung bezeichnet, wonach das höchſte Ziel des Geiſtes bloß das ſei, zu wiſſen, daß man nichts wiſſe!

Dies Wiſſen, daß man nichts weiß, wie es Sokrates meinte, iſt aber eben auch ein Wiſſen, es enthält nicht etwa die Apologie jenes leeren Nichtwiſſens, aus deſſen Raupenhülle der Nachtvogel des abſtrakten Glaubens entſteigt, ſondern das Wiſſen des Nichtwiſſens, es iſt der Glaube an die Zukunft, die Hingebung an das Werdende, es iſt die Gewißheit der That, die über alle Abgeſchloſſenheit des Wiſſens fortwährend wieder hinausdringt, und die das wahre

Wiſſen nur als ein ewiges Schaffen, das Erkennen als ein immer neues Geſtalten und Verändern der Dinge begreift.

Die Wiſſenden und die Glaubenden unſerer Zeit, die noch in getrennten Feldlagern ſich behaupten wollen, und die einen inneren Bürgerkrieg des Geiſtes daran entzündet haben, ſie finden den Frieden weder im Wiſſen noch im Glauben, ſondern der Friede ruht nur im Schaffen, in der Produktion des lebendigen Daſeins, in der That, in der werdenden Geſchichte ſelbſt. Das Denken, welches das Schaffen iſt, wird nun als der höchſte Lebensruf des heutigen Menſchengeſchlechts mächtig. Schaffe! ruft es erſchütternd auf allen Lebensgebieten: ſchaffe, und verſöhne dich im Schaffen mit allen Gegenſätzen des Geiſtes! Das Denken, welches das praktiſche Handeln iſt, lehrte Kant, und wie ſehr auch noch in den engen Schranken des bloßen Moralprinzips damit ſtehend, ſo erhob er doch dadurch das deutſche Selbſtbewußtſein zuerſt zu einer kräftigen und thatſächlichen Ergreifung der Wirklichkeit. Das Denken, welches das Sein iſt, lehrten Schelling und Hegel in ihren erſten Uebereinſtimmungen jenes großmächtigen Identitätsſyſtems, und ſie deckten damit den tiefinnerſten Grund eines wahrhaft menſchlichen Geiſteslebens auf, jenes wahre hohe

Menſchenthum, das in der Einheit von Idee und Wirklichkeit ſich darſtellt.

Dieſes Denken im Sein und Sein im Denken zu einem Schaffen zu erheben, und darin den wahren Fortſchritt aller unſerer Zuſtände zu behaupten, dazu rufen uns alle Anforderungen und Kämpfe des heutigen Geſchichtslebens, dazu ruft uns die ganze gegenwärtige Weltſtimmung auf, die von der Wiſſenſchaft das Leben, von dem Erkennen die Geſtalt, die Freude und die Schönheit verlangt!

Dem Wiſſen, welches ſich in einem abgeſchloſſenen Syſtem wenn auch hinter himmelhochragenden Wällen des Gedankens feſtzuſtellen und unabänderlich zu machen ſucht, dieſem Wiſſen ſtellt ſich ſchon die eigenſte Natur des Denkens ſelbſt entgegen, denn das Denken iſt ſeinem Grund und Weſen nach durchaus ein Produciren, es geht ein fortwährendes Schaffen, das heißt, Verändern, auch durch das Reich des Denkens, ebenſo wie durch das Reich der Natur. Es ließe ſich behaupten, daß kein Menſch im Stande iſt, denſelben Gedanken zum zweiten Mal ebenſo zu denken, wie das erſte Mal, vorausgeſetzt, daß er wirklich denkt, nicht bloß der Wiederkäuer eines feſtgeſetzten Syſtemdenkens iſt, ſondern immer wieder von Neuem in die unmittelbare Tiefe ſeines Gegenſtandes

ſelbſt hinabſteigt, daß heißt, ſich der ewig lebendigen Daſeinsmomente deſſelben zu bemächtigen ſucht. Das ſchöpferiſche Leben, das in dem Gegenſtande des Denkens ſelbſt, alſo in der Realität, ſich ewig bewegt, es muß auch das Denken ſelbſt ergreifen und durchdringen, und das Denken wird ein produktives, inſofern es der innern ſchöpferiſchen Bewegung ſeines Gegenſtandes ſelbſt ſich anſchließen und dieſelbe gerade durch ſich, durch das Denken, zu ihrem Rechte bringen muß. Dies iſt wieder das zukünftige Moment, das wir auch als das Glauben des Wiſſens uns ſchon bezeichnet haben, der Glauben an das ſich fortgeſtaltende Object des Wiſſens ſelbſt, und woraus die lebendige Quelle des ewigen Veränderns, welches das Schaffen iſt, fließt.

Die häufig erhobene Frage, woher uns eigentlich unſere Gedanken kommen, und ob dieſelben auf dem Wege der angeborenen Ideen und durch eine übernatürliche Einwirkung ſich in uns erzeugen oder ob ſie eine freie und ſelbſtmächtige Hervorbringung der menſchlichen Perſönlichkeit ſind? — dieſe Frage beantwortet ſich aus der zuvor gegebenen Anſchauung von ſelbſt. Die ſchöpferiſche Begegnung des denkenden Geiſtes mit den innerſten Lebensmomenten der Dinge ſelbſt, die wir als das fortwährende Produciren und

Verändern der Wirklichkeit bezeichnet haben, ſie iſt zugleich der Zeugungsact unſerer Gedanken ſelbſt, und obwohl ſich gerade die höchſte Macht der menſchlichen Perſönlichkeit darin bethätigt, ſo mag man doch inſofern den Urſprung unſerer Gedanken immer einen göttlichen nennen, als jene ewige Produktion der Wirklichkeit im denkenden Geiſte das Sein des Göttlichen in ſich ſchließt. Bekannt iſt das Wort von Goethe, „ich habe nur Gedanken, wenn ich producire!“ Der göttliche Urſprung unſerer Gedanken aber iſt von der pietiſtiſchen Weltanſchauung häufig in einem Sinne behauptet worden, in dem Gott auch als unmittelbarer Geber und Einſlößer der Gedanken, gewiſſermaßen durch einen geiſtigen Trichter, erſcheint. Der Menſch würde dabei ungefähr die Rolle ſpielen, wie der Mann mit dem ewigen Loch im Kopf bei Münchhauſen, der einen Schieber darüber trug und denſelben willkürlich auf- und zuziehen konnte. Wenn die menſchlichen Gedanken nur durch einen ſolchen Schieber von oben herab in den Kopf hineinkämen, ſo würde das ganze geiſtige Leben zu jenem Mechanismus, der alles ſubſtantielle und in ſich lebendige Daſein hinwegtilgen müßte. Ein ſolcher Mechanismus entſpricht aber überhaupt der pietiſtiſchen Weltanſchauung und Gottesvorſtellung, in der die Menſchen nicht im

wahren Sinne des Geiſtes und aus dem Geiſte heraus Gottes Kinder ſind, ſondern vielmehr ſo, daß ſie bloß die Gegängelten Gottes ſind, die, wie Komödiantenkinder, nur auf das Theater der Welt weinend hinausgeſtoßen ſind, um dort eine eingelernte Rolle aufzuſagen, bei der ſie beſtändig zitternd und zagend nach dem Geſicht des Vaters hinter den Kouliſſen zurückblicken, auf dem ſie Strafe oder Belohnung leſen. Gott kann ſich aber dem Menſchen nicht mehr entziehen, nachdem er ſich ihm einmal hingegeben, er kann ſich ihm nicht mehr geben oder vorenthalten nach Willkür, ſondern er iſt ein Eigenthum des menſchlichen Gedankens ſelbſt geworden, und das menſchliche Denken hat dieſen ſeinen Urſprung in Gott nur als die immanente göttliche Kraft des Selbſtbewußtſeins ſelbſt anzunehmen.

In der Vorrede zu einer ſeiner Schriften erzählt der verſtorbene Dichter und Ritter Fouqué, wie er jedesmal, ehe er ſich zum Dichten anſchicke, ein Gebet zu Gott halte, daß ihm derſelbe gute Gedanken einflößen möchte. Iſt das Gebet hier nichts Anderes als ein Hinabſteigen in den göttlichen Grund des Selbſtbewußtſeins, ſo fällt es eigentlich mit dem Weſen des Dichtens ſelbſt zuſammen. Iſt es aber dieſe Ceremonie, die wirklich aus einer Leerheit und Mangel an Ge-

danken ſich zu Gott um Gedanken wendet, ſo hat eine ſolche mit dem wahrhaft göttlichen Grund und Urſprung unſerer Gedanken ſchon nichts mehr gemein, und ſie wird auf dieſem Wege am allerwenigſten zu Gedanken gelangen, wie denn auch Gott immer ſolche um ihre Gedanken betenden Schriftſteller eben mit Gedankenloſigkeit beſtraft zu haben ſcheint. Es kann eher geſchehen, daß durch Beten Fieber und alle Krankheiten geheilt werden, womit ſich in neuerer Zeit gewiſſe Aerzte in der That aufgehalten haben, als daß durch das bloße Beten auch nur das erträglichſte Kunſtwerk zu Stande gebracht würde. Es heißt aber in jenem alten, rechtſchaffenen und wahrhaft frommen Spruch: **bete und arbeite!** In dieſem Spruch liegt das wahre Geheimniß des Producirens, die Anerkennung der ſelbſteigenen menſchlichen Kraft, die in ihrer eigenſten Bethätigung ſich an die göttliche anſchließt. Dies iſt das ewige Schaffen, Bilden und Verändern des Gedankens aus ſeinen innerſten und wahrhaft menſchlichen Gründen heraus.

Jenes ewige Verändern des lebendigen Gedankens, worin die wahre Göttlichkeit der ſich forterzeugenden Wirklichkeit beſteht, ſie iſt aber nicht jene ſchlechte menſchlich ſchwache Veränderlichkeit, die immer nur einen Abfall und Verfall des geiſtigen Lebens

bedeutet. Von ſolchen Veränderlichkeiten hat auch die Geſchichte des Geiſtes Beiſpiele genug aufgezeichnet, aber dieſe Helden der Apoſtaſie ſind überall unter die Verworfenen und unter die Todten gerechnet worden. In der Schelling'ſchen Philoſophie z. B., wenn wir ſie ſeit ihrem Beginn in ihren verſchiedenen, ſich ab- wechſelnden und widerlegenden Syſtemen überblicken, als einen reichen buntgeſtickten Divan, auf dem nach- einander alle philoſophiſchen Standpunkte der neueren Zeit haben Platz nehmen müſſen, um mit Blumen bekränzt und mit Lichtern verherrlicht zu werden, bis ſie nachher mit Ruthen wieder davon aufgepeitſcht und fortgetrieben wurden, das wahre Geburts- und Sterbe- kiſſen für alle deutſchen Philoſopheme ſeit Kant bis Hegel, wenn wir den wunderbaren, in ſteter Verän- derung begriffenen Bau dieſes Denkers uns anſchauen, ſo finden wir darin zunächſt jene überwiegend und extravagant gewordene Produktivität des Denkens, die alles philoſophiſche Syſtemweſen zerſprengt hat. Indem ſie aber bei dieſem beſtändigen Zerſprengen ge- blieben iſt, hat ſie darin, obwohl dem Fortſchritt der Zeiten fo'zend, nur einen Widerſpruch zwiſchen poeti- ſchem und philoſophiſchem Naturell aufgezeigt, der, wie es ſcheint, das Gebiet, auf welchem der Philoſoph doch vorzugsweiſe ſtehen wollte, mehrfach verwirren

mußte. Der poetiſch ſchaffende und der philoſophiſch ſchaffende Genius, ſie haben ſich in Schelling weder ganz einigen noch ganz entzweien können, und in ihrem Widerſtreit ſind dieſe glänzenden Miſchungen des philoſophiſchen Geiſtes bei ihm entſtanden, die nicht bloß, wie man früher oft von Schelling geſagt hat, „nach Plato duften", ſondern die auch nach der Romantik duften, nach der Weihkerze und dem Räucherwerk des Myſticismus.

---

8. Der künſtleriſche und der philoſophiſche Genius.

Die Doppelnatur des künſtleriſch ſchaffenden und des philoſophiſch ſchaffenden Genius haben wir jetzt ihrem allgemeinen Grundweſen nach zu betrachten. Wir haben uns zuvor deutlich zu machen geſucht, wie der denkende Geiſt durch ſich ſelbſt auch der ſchaffende Geiſt wird, wir haben das ſchöpferiſche Moment ſchon im Denken ſelbſt erkannt. Das philoſophiſche Denken iſt aber der reine Vermittelungsprozeß an ſich, der innerhalb des allgemeinen Selbſtbewußtſeins ſtehen bleiben muß, und des künſtleriſchen Organs, durch das er ſich ſofort aus ſich ſelbſt zur Wirklichkeit einer unmittelbaren Erſcheinung erheben könnte, entbehrt, ja demſelben ſtreng entſagen muß. Dies eigenthüm-

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MÜNCHEN

liche Organ des künſtleriſchen Denkens iſt die Phantaſie, von der wir bald ſelbſtändig zu handeln haben, und in der wir den eigentlichen Zeugungstrieb der Wirklichkeit zu erkennen haben werden, die plaſtiſche Kraft der Welt, durch welche Idee und Bild ſich in einander formen. Der künſtleriſche Genius hat es darum nur mit der wahrhaft perſönlichen Welt zu thun. In ſeinen Darſtellungen iſt das freie Herausleben der Individualität der wahre Inhalt, und die Geſtalten und Charaktere, die er zeichnet, haben ſich als die ſich ſelbſt beſtimmenden aus ihrer eigenſten freien Natur heraus zu bethätigen.

Schelling beſtimmt in ſeiner neueſten Offenbarungs-Philoſophie die wahre Seligkeit in dem Hinwegkommen von ſich, in dem Denken eines Andern, im Produciren, und er verlegt dieſes Weſen des künſtleriſchen Genius in Gott ſelbſt, indem er ſagt, daß auch die Seligkeit Gottes nur in dem Denken und Produciren ſeiner Geſchöpfe, ſeiner Welt, beſtehe. Und in der That liegt die bevorzugte Seligkeit des künſtleriſchen Genius darin, daß er, ſich ſelbſt ſchaffend, damit zugleich von ſich hinwegzukommen vermag, und daß er das ewige Müſſen der Idee in das freie Wollen der That, in das Wollen einer ihm gegenſtändlich werdenden Welt verwandelt. Der ſchaffende

Genius iſt daher ebenſo ſehr auch der Wille ſelbſt in ſeiner höchſten Potenz, es iſt der Urwille, es iſt die Kraft und die Kunſt, eine Welt zu wollen, und dieſe gewollte Welt iſt die wahrhaft frei geſchaffene!

Jean Paul hat in ſeiner Aeſthetik, und ausführlicher noch in ſeinem Kampaner Thal, die Behauptung aufgeſtellt, daß ſich der philoſophiſche Genius von dem poetiſchen nicht ſpecifiſch unterſcheiden laſſe, und er hat darin zunächſt Recht gegen Kant, der in ſeiner Kritik der Urtheilskraft überhaupt das Genie, den Genius lediglich als ein „Talent zur Kunſt“ beſtimmt hat, und alles wiſſenſchaftliche und philoſophiſche Vermögen, das nach beſtimmten und deutlich erkannten Regeln zu verfahren habe, von der Bezeichnung des Genius gänzlich ausgeſchloſſen wiſſen wollte. Darin liegt eine ebenſo verwirrende und das Weſen des Menſchengeiſtes entzwei ſchneidende und entleerende Annahme, als auf der andern Seite durch die Vermiſchung des philoſophiſchen und poetiſchen Genius ſich mancherlei Gefahren für die reine geiſtige Entwickelung ergeben haben. Solche Miſchgenie's ſind namentlich in Deutſchland ſehr häufig geweſen, und ſie drücken hier zum Theil die Pein und das Unglück eines in ſich ſelbſt überfüllten Nationalzuſtandes aus, in den von jeher Alles hineingepfropft worden, und den von innen her-

aus ein überſchwängliches Geiſtesleben durchfluthet, ohne daß ihm immer die geſunden Auswege zu einer klaren und thatſächlichen Sonderung der Kräfte gegönnt wären.

Jean Paul ſelbſt war als Dichter zugleich ein ſolcher Gränzwohner der Philoſophie, ein ſolcher Wandnachbar der Speculation, deren ſyſtematiſches Uhrwerk er oft nebenan ſchlagen hörte, wenn er mitten in der poetiſchen Herrlichkeit und Fülle ſeiner Dichtungen und Träume ſaß. Dies war ohne Zweifel eine gefährliche Nachbarſchaft für beide Theile, und der Eine hat den Andern oft empfindlich geſtört. Wenn die Poeſie in ihrem Herzensdrang ſich recht ausſchütten wollte, und mit allen ihren lauten und heimlichen Flötentönen losging, ſo hämmerte ſich die Philoſophie nebenan ihre Syſteme niet- und nagelfeſt, und es konnte kein zuſammenſtimmendes Concert zu Stande gebracht werden. Jean Paul ſelbſt fuhr einige Male erbittert auf gegen ſeine hämmernde Wandnachbarin, wie z. B. in der Clavis Fichtiana, in der er die lächerlichen Conſequenzen der abſoluten Ichheit Fichte's meiſterlich hervorkehrte.

In Herder, Hippel, Hamann zeigte ſich zum Theil ähnlich der philoſophiſch und poetiſch gemiſchte Genius. In Hamann gewinnt dieſe Miſchung poetiſcher

und philoſophiſcher Natur einen ſibylliniſchen Anſtrich. Alle Geheimniſſe und Zauberkünſte der Sprache treten in dieſem Schriftſteller auf, aber behangen mit allerlei fremdartigen und magiſchen Zuthaten, durch die er ſeinen wahrſageriſchen Gedankenſpielen ein Genüge thun muß. In Hamann erſcheint der philoſophiſche Genius auf der Stufe der Prophetie, und hat die Extaſe ſowohl wie die ſpielende Dunkelheit derſelben an ſich, und nur ſein Witz erleuchtet zuweilen mit räthſelhaftem Kometenfeuer die Nacht ſeiner Darſtellung. Hamann iſt der auf tieferer wiſſenſchaftlicher Grundlage ruhende Jacob Böhme, auch hinſichtlich der Schreibart, mit Ausnahme des Humors, von dem Jacob Böhme noch keinen Anflug hatte. Den Widerſtreit eines zu gleicher Zeit poetiſchen und philoſophiſchen Naturells zeigte Hippel mit beſtimmterem Hinſtreben zur Poeſie, als Hamann, doch bewegte auch er ſich in beſtändiger Fluctuation nach dieſen zwei Seiten hin. Seine poetiſchen Schilderungen, die in ſeinen „Lebensläufen in aufſteigender Linie“ oft vortrefflich ſind, gerathen ihm häufig zu philoſophiſch, der Gedanke hängt ſeiner Phantaſie einen Schwerſtoff an, und ſeine philoſophiſchen Betrachtungen ſchlagen gern in die Region der Träume über; ein Conflict, der auch Herder’s wiſſenſchaftliche Darſtellung ſo ſchwankend machte.

Goethe rühmte ſich ſeltſamer Weiſe ſeines vorherrſchend wiſſenſchaftlichen Talents, und behauptete, daß er auch als Dichter vorzugsweiſe nur dem wiſſenſchaftlichen Geiſt, der ihn treibe, gefolgt ſei. So ſehr haben ſich in Deutſchland auch im Bewußtſein ſeiner größten ſchaffenden Geiſter ſelbſt die Elemente des Wiſſenſchaftlichen und Poetiſchen von jeher vermengt. Sie ſind auch allerdings in ihrem innerſten Grundweſen nicht ſo zu trennen, wie es Kant angeſehen hat, und wenn ſie auch als gänzlich verſchiedene Thätigkeiten des Selbſtbewußtſeins ſich zur Wirklichkeit verhalten, ſo ruhen ſie doch beide zuerſt und urſprünglich vereint in jener allgemeinen productiven Natur des Denkens, welche die Wurzel alles menſchlichen Thätigkeitstriebes iſt.

Dies wird der Grund ſein, warum ſich ebenſo auch bei Arbeiten des ſtrengen wiſſenſchaftlichen Geiſtes Anflüge von Poeſie bemerklich machen und unabweislich aus der Sache ſelbſt aufdrängen. Selbſt in Hegel, der gewiß am reinſten den Prozeß des wiſſenſchaftlichen Geiſtes in ſich durchgearbeitet und dargeſtellt hat, der mit ſtrenger Keuſchheit den felſenfeſten Gürtel ſeiner philoſophiſchen Muſe hütete, daß er ſich nicht etwa verſchiebe und löſe, ſelbſt in Hegel erſcheinen die poetiſchen Elemente der Anſchauung und Darſtellung nicht

als gänzlich abgewieſen oder überwunden, ſondern ſie treten bei ihm zuweilen mitten aus den ſtrengſten Gedankenbeſtimmungen ſelbſt hervor, als leiſe Schlagſchatten und Farbenwunder, die gleich dem Abendroth durch die Wüſte des Begriffs brennen, wie dies an mehreren Stellen der Logik und in der faſt durchgängig erhabenen Darſtellungsweiſe ſeiner Phänomenologie geſchehen. Auch hat Hegel bekanntlich in einzelnen Gedichten Proben einer poetiſchen Begabung, wie ſie der innerſten philoſophiſchen Natur keineswegs entſteht, an den Tag gelegt.

---

9. Die Univerſalität des Genius.

Die Univerſalität, welche dem Genius ſeinem urſprünglichen Weſen nach eigen iſt, ſie macht ihn im Grunde zu einem allſeitigen Schaffen, zu einem Hervorbringen nach allen Seiten hin, fähig, und es wird von einem großen Genie gewöhnlich mit Recht behauptet, daß es auch in allen den andern Künſten, in denen es nicht gearbeitet, ebenſo groß geworden wäre.

Dieſe allſeitige Begabung des Genies, die in ſeiner allgemeinen ſchöpferiſchen Natur ihren Grund hat, ſie iſt in einzelnen großen Menſchen als dieſe Unbeſchränktheit und Unendlichkeit des Productionsvermögens be=

ſtimmt hervorgetreten, die moderne Zeit hat aber kaum ein großartigeres Beiſpiel davon gekannt, als das des Michael Angelo Buonarotti, der Maler, Bildhauer, Architekt und Dichter geweſen, und in allen dieſen Künſten die Großheit der menſchlichen Formen, die überall die Aufgabe ſeiner Darſtellungskraft iſt, zur Anſchauung brachte. In ihm hat ſich der geheime Zuſammenhang aller Künſte, der im Genius lebt, ſchaffend erwieſen.

Die urſprüngliche Größe und Erhabenheit der menſchlichen Formen wollte Michael Angelo in allen ſeinen Gebilden verherrlichen, Alles iſt groß bei ihm, und ſoll auf die urſprüngliche Kraft und Urſtärke des menſchlichen Geſchlechts zurückweiſen. In ſeinen Kindern ſieht man nur die heranwachſenden Männer, die Männer aber ſind, was ſie zu Anfang der Geſchichte waren, Titanen. In dem Bau ſeiner Weiber gliedert ſich herrlich die urzeitliche Naturfülle des Lebens, aus der Alles ſtammt, ſeine Bettler ſcheinen auf die Würde und Bedeutſamkeit der menſchlichen Geſtalt zu trotzen, und in dem Armen ſtellt er gewiſſermaßen einen König der Armuth hin. Die Häßlichen und Mißgeſtalteten, die er gebildet, ſcheinen der Schönheit entbehren zu können, und zeigen ſich derſelben überlegen durch die eigenthümliche Bedeutung ihrer eigenſten Formen. Es

iſt merkwürdig, wie dem Michael Angelo zu dieſer Verherrlichung des urſprünglich Großen in allen menſchlichen Formen und Zuſtänden alle Künſte haben dienſtbar werden müſſen, und wie ſie alle, an ſeiner Hand ſich zu dieſem Reigen zuſammenſchlingend, ſich durch ihn betheiligen mußten an dieſer Aufgabe, die das gemeinſame Grundweſen aller Künſte und ihren höchſten idealen Sinn ausſpricht. Dazu mußte das Wort wie der Stein, die Farbe wie der Marmor ſich gleicherweiſe ſeinem geſtaltenden Geiſt fügen. Alle Elemente der Natur vereinigte er in ſeiner allmächtigen Hand, und zwang ſie, mit ihren verſchiedenen Mitteln und Ausdrucksformen der einen rieſenhaften Geiſtesanſchauung zu dienen, die er von der Menſchheit hatte. Dieſe unendlichen und ungeheuren Dimenſionen des Menſchenthums, die er immer in ſeinen Künſtlergedanken trug, er ſuchte ſie gleichwohl ſtets zum Leichten zu bezwingen, und behauptete darin ſeinen eigentlichen Charakter als Künſtler, daß er das Schwierigſte immer als das Leichteſte erſcheinen laſſen wollte. So hing er das unendlich maſſenhafte Kuppelgewölbe der St. Peterskirche, die er ausbauen mußte, gewiſſermaßen in die Luft, wie er ſich ſelbſt darüber ausgedrückt hat, und dieſe coloſſalen Pfeiler erſcheinen dem Auge ſo leicht und hinſchwebend wie ein Vogel der Lüfte. Auf ſeinem

jüngſten Gericht in der Sixtiniſchen Kapelle malte er die ganze Unendlichkeit der menſchlichen Körperbildung hin, in allen nur möglichen Weiſen der Stellung und Bewegung die Seelenzuſtände des Menſchen in allen nur erdenkbaren Abſtufungen darſtellend, und verſammelte dadurch gewiſſermaßen alle menſchlichen Formen zu einem jüngſten Gericht der Kunſt.

Dieſer urſprüngliche Drang des Genies zur Univerſalität wird ſich jedoch meiſt in eine begränzte Bahn werfen, um vorzugsweiſe in einer einzigen Form der Wiſſenſchaft oder Kunſt einer beſtimmten Nothwendigkeit des Naturells zu gehorchen und den jedesmal höchſten Anforderungen ſeiner Zeit ſich hinzugeben. Iſt es im Grunde gleich, in welchen Formen und in welchem Stoff ein Genie arbeitet, ſo wird doch das höchſte Genie immer vorzugsweiſe in den Formen und in dem Stoff ſich bethätigen, welche den Bedürfniſſen ſeiner Zeit, den natürlichen und volksthümlichen Verhältniſſen ſeiner Nation, am meiſten entſprechen.

Manche Zeiten drängen vorzugsweiſe zu einer beſtimmten Form der Thätigkeit hin, in der ſie für ihre innerſten Bedürfniſſe eine Ausdrucksform erſtreben, und das Genie wird dann gerade den allmächtigen Beruf des Genius darin zu erfüllen haben, daß es ſich mit ſeiner ganzen umfaſſenden Kraft doch nur in dieſe eine

Form hineinbildet. Denn das Genie iſt vornehmlich und beſonders auch darin ein Genie, daß es immer auf der Höhe ſeiner Zeit ſteht, und der eigentliche Herzenskündiger und Beichtvater derſelben iſt, an den Alles abgeſetzt und ausgeplaudert wird, was auf dem geheimſten Grunde dieſer Zeit vorgeht.

---

10. Talent und Genie.

Die Fähigkeit, mit welcher das Genie vorzugsweiſe in einer beſtimmten Kunſtform ſich bethätigt, iſt die Seite des Talents, die wir noch am Genie zu bezeichnen haben, und wodurch zugleich die techniſche Geſchicklichkeit, die zur Ausübung jeder Kunſt erfordert wird, ſich an den Tag legt. Es iſt die eigenthümliche Bemeiſterung des Stofflichen in der Kunſt, worin das Talent zu ſeiner wahren Wirkſamkeit gelangt, und darin beſtimmt ſich zugleich ſeine höhere Bedeutung, in der es mit dem Weſen des Genies als Ein und daſſelbe zuſammenfällt. Das Talent, als dieſes beſondere und unerläßliche Organ des Genies, ohne welches daſſelbe gar nicht ausübend zu werden vermag, es iſt, wo es für ſich allein auftritt und geltend gemacht wird, allerdings nur dieſe untergeordnete Stufe des Kunſtver-

mögens und der Hervorbringung, die man vorzugsweiſe als bloßes Talent zu charakteriſiren pflegt.

Das Talent ohne Genie iſt jener einzelne losgeriſſene Strahl, der von der Sonne des Genius, von dem Ganzen, auf das er zurückweiſt, doch ewig ausgeſtoßen iſt und ſeiner Vereinzelung überlaſſen bleiben muß. Die Talente ſind als einzelne Fähigkeiten unendlich durch die menſchliche Natur zerſplittert, ſie machen ſich zum Theil als eine Sache der Bildung, der Mode und der Geſelligkeit geltend, und können unter dieſen Einflüſſen ſogar erweckt und gepflegt werden. Das Talent hat ſich deshalb von jeher am breiteſten in der Welt gemacht, und nimmt ſcheinbar mehr Raum in derſelben ein, als das Genie, das oft auf ſeiner Alpenhöhe in ſich ſelbſt zu vereinſamen ſcheint. Wer entdeckte nicht namentlich in unſerer Zeit ein Talent in ſich, ſei es zum Klavierſpielen, zum Malen auf Porzellan, zum Singen u. dgl. Unſere Zeit charakteriſirt ſich beſonders durch die Talentſucht, die in ihr vorherrſchend geworden, ſowie es im achtzehnten Jahrhundert die Genieſucht war, in der ſich die ſogenannte Sturm- und Drangperiode in unſerer Literatur charakteriſirte. Die Genieſucht jener Zeit, die beſonders in Lenz, Klinger und Andern ſich offenbarte, ſie war zugleich die Periode der un-

glücklichen Genies in Deutſchland, der wahnſinnigen Genies, in einer tieferen Abſtufung auch der Lumpengenies, und der Grund dieſer Erſcheinung war die Abſonderlichkeit und Zerfallenheit des deutſchen Nationalbewußtſeins überhaupt, in welchem der Geiſt in ſeiner Freiheit ſich nicht klargeſtaltig herausleben konnte, ſondern mit der Oeffentlichkeit überworfen, ſich in ſich ſelbſt zurückdrängen, und in ſeinen geheimſten Schlüften und Gründen ſich gewaltſam und oft qualvoll genug austoben mußte.

Die Talentſucht der heutigen Zeit, in der das Nationalleben ſich über ſeine Zerfallenheit glänzend hinwegtäuſchen zu wollen ſcheint, ſie erſcheint dagegen vorzugsweiſe als eine Periode der Glücklichen, es iſt das par excellence glückmachende Talent, deſſen eigentliche Begeiſterung zugleich in jener Beglückungswuth ſich ausdrückt, mit der es alle Andern zu beglücken trachtet, was namentlich Seitens der Muſik, die in unſern Tagen am meiſten der Talentſucht hat Vorſchub leiſten müſſen, uns bei allen Gelegenheiten entgegentritt. Das Genie, welches das wahrhaft glückbringende und menſchheiterlöſende iſt, kann ſich daher mit dem glückmachenden und geſellſchaftbeglückenden Talent oft gar nicht hinſichtlich der äußeren Erfolge meſſen.

---

11. Die Heiligkeit des Genies.

Man hat oft von einem beſonderen Fluch des Genies geſprochen, ein Fluch, der den Genius beſtändig unruhig und heimathlos durch das Leben jage, und in ſeiner ſchickſalsvollen Begabung ſelbſt liege, die ihn immer und immer treibe, in das eigentliche Räderwerk der Schöpfung ſelbſt ſich mitten hineinzudrängen, und der Alles neu geſtalten wollende Gährungsſtoff der Wirklichkeit zu ſein. Dieſer ſogenannte Fluch des Genius, den ein neuerer Dichter in einem ſehr bekannt gewordenen Gedicht beſungen, nimmt ſich aber heutzutage etwas altmodiſch aus, und erinnert an die Geſpenſterfurcht, die man in früherer Zeit überhaupt vor dem Genie hatte, wo es lediglich als eine diaboliſche und dämoniſche Kraft, als ein unheiliges Werkzeug des göttlichen Funkens, begriffen wurde. Dieſer Fluch des Genius, wenn etwas an ihm wahr iſt, ſo ſo beruht er lediglich in dem unabweislichen Müſſen, das den Genius aus ſich ſelbſt heraus zum Schaffen zwingt, und ihn deshalb mit dieſer ewigen Unruhe behaftet, die ihn in dem beſtehenden Frieden der Wirklichkeit niemals ausdauern läßt. Dieſer Fluch des ewigen Schaffens trägt zugleich den wahren Segen der Production in ſich, und er iſt die eigentlich göttliche Beſtimmung des Genies ſelbſt.

An dem wahren Genie giebt es überhaupt nichts Unheiliges, und als Genie iſt es immer rein und heilig, wie es auch als Perſon von den Flecken ſeiner Zeit und den Schlacken der gemeinen Wirklichkeit angegangen ſein kann. Guido Reni, der ein wildes und zügelloſes Leben führte, malte auf ſeinen Bildern die ſchönſten Kinder- und Engelsköpfe, voll heiliger Unſchuld. Die Sitten des Genies haben oft viel dazu beigetragen, das Werk des Genies ſelbſt zu verdächtigen und mit dem Urtheil, namentlich eines frommen und religiöſen Standpunkts, zu überwerfen. So hat es ſich auch die Kirche immer vielfältig angelegen ſein laſſen, gerade die Genies zu bekehren. Der ſpaniſche Dichter Calderon bereute noch auf ſeinem Todbette all die herrlichen weltlichen Schauſpiele, die er geſchrieben, und in denen wir die feinſte Blüthe des ſpaniſchen Nationalgeiſtes bewundern müſſen. Mit Zittern und Zagen um ſein Seelenheil ließ er ſich von der Geiſtlichkeit Abſolution dafür ertheilen. Das ſind Schwächen der in ihren Nöthen ſich umherwälzenden Kreatur, die mit dem Genius ſelbſt nichts mehr gemein haben. In den Schooß der Kirche flüchteten ſich auch häufig die entarteten und verwilderten Genies, und verbargen die Wunden eines verfehlten und unbefriedigten Lebens hinter Kloſtermauern und in dem Schatten des Kreuzes.

Unter den deutſchen Romantikern legte ſich Clemens Brentano die ſtrengſte Buße dafür auf, daß er ſein Leben hindurch ein Genie geweſen. Nachdem er als Dichter nur „verwilderte“ Productionen geliefert, wie er ſie ſelbſt zum Theil auf dem Titel ſeiner Werke als ſolche bezeichnet, ward er Mönch und geißelte ſich.

Die Kirche ſelbſt hat ihren Bannfluch, den ſie von jeher gegen das Genie geſchleudert, beſonders in der Verdammung des Schauſpielergenies und des Theaters, und darin des dramatiſchen Genius überhaupt, formulirt. Zunächſt hat die chriſtliche Lebensanſicht damit nichts zu ſchaffen, denn die Infamerklärung des Schauſpielergenies iſt ſchon weit älter als das Chriſtenthum ſelbſt. In den römiſchen Geſetzen werden die Schauſpielerinnen mit den öffentlichen Dirnen auf gleicher Stufe behandelt, und nach der lex Papia Poppaea war es den Senatoren, ihren Kindern, Enkeln und Urenkeln verboten, eine Schauſpielerin, oder eine Perſon, deren Eltern überhaupt je etwas mit den Theaterkünſten zu thun gehabt, zu heirathen. Stäudlin, in ſeiner Geſchichte der Vorſtellungen von der Sittlichkeit des Schauſpiels (S. 97) führt auch eine Stelle aus Valerius Maximus an (VI. 3. 12.), wonach der Römer Sempronius Sophus ſich von ſeiner Frau

ſchied, weil ſie ohne ſein Wiſſen das Theater beſucht hatte, was alſo ein hinreichender Eheſcheidungsgrund geweſen zu ſein ſcheint. Daß, wo wahre Kunſt getrieben wird, es weder unheilige Formen der Kunſt geben könne, noch auch auf der andern Seite etwas zu Heiliges für die Kunſt, haben wir ſchon aus der innerſten göttlichen Natur des Genius ſelbſt erkannt. Wenn die chriſtlichen Kirchenväter das Theater und damit die dramatiſche Kunſt verwarfen, ſo hatten ſie zum Theil wohl einen hinreichenden Grund in dem verfallenen und aller öffentlichen Sittlichkeit Hohn ſprechenden Zuſtande dieſes Inſtituts zu ihrer Zeit. Chryſoſtomus nennt die Theater „Gebäude des Teufels, Schauplätze der Unſittlichkeit, Katheder der Peſt, babyloniſche Oefen, wo unzüchtige Mienen, ſchmutzige Worte, weibiſche gleichſam zerbrochene Glieder die Feuermaterien ſind.“ Beſonders erklärt er ſich, wie mehrere Schriftſteller ſeiner Zeit, die gegen das Theater geſchrieben haben, gegen die halbnackten, in Theaterteichen umherſchwimmenden Weibsperſonen, was alſo, wie man ſieht, auch unſerer Zeit, der man die Ballets ſo ſehr zur Laſt gelegt, keineswegs neu und eigenthümlich angehört.

---

12. Das Schauſpielergenie.

Es fragt ſich aber, ob das Schauſpielergenie an ſich überhaupt in den Rang des ſchaffenden Genius zuzulaſſen ſei, und ob in ihm eine ächte und würdige Vertretung deſſelben angenommen werden könne. Jean Jacques Rouſſeau hat ſich unter den Neueren am entſchiedenſten gegen den höheren Werth des Schauſpielergenies ausgeſprochen und in der Ausübung dieſes Berufes eine Herabwürdigung der menſchlichen Natur ſelbſt erkannt. Er that dies in ſeinem berühmten Sendſchreiben an d'Alembert im Jahre 1758, das ſich in ſeinen ſämmtlichen Werken unter den Melanges T. III. p. 119—303 findet. Zu dieſen ſehr ausführlichen und merkwürdigen Bekenntniſſen über das Schauſpielweſen und die dramatiſche Kunſt überhaupt wurde Rouſſeau veranlaßt durch einen Artikel über Genf, in der großen pariſer Encyclopädie von Diderot und d'Alembert, worin dem Freiſtaat Genf, der keine Komödie in ſeiner Mitte duldete, Vorſtellungen darüber gemacht werden, wie durch zweckmäßige Geſetze über die Aufführung der Schauſpieler ein Theater gebildet werden könne, das einer freien und tugendhaften Stadt würdig ſei und auf den öffentlichen Sittenzuſtand gewiß nicht nachtheilig wirken möchte. Rouſſeau dagegen be-

hauptet gegen d'Alembert, daß die Wirkung der dramatiſchen Kunſt eine den menſchlichen Geiſt und Charakter von innen heraus verderbende ſei. Das Große, Ernſte und Tugendhafte trete uns darin nur wie ein theatraliſches Spiel entgegen, wie eine glänzende Scene, auf die es dann auch für immer gewiſſermaßen verwieſen ſei, ein Spiel der Tugend, welches gut ſei, um das Publikum zu vergnügen, das aber im Ernſt in die Geſellſchaft übertragen zu wollen, Thorheit ſein würde *). Der nützlichſte Eindruck der beſten Tragödien beſtehe darin, alle Pflichten des Menſchen auf einige flüchtige, unfruchtbare, wirkungsloſe Gemüthsbewegungen zurückzuführen, uns dahin zu bringen, daß wir uns ſelbſt Beifall ſchenken wegen eines Muths, den wir an Andern loben, wegen unſerer Menſchlichkeit, indem wir fremde Uebel beklagen, welchen wir hätten abhelfen können!

Von dem Weſen des Schauſpielergenies aber ſagt Rouſſeau, daß in demſelben etwas Sclaviſches und Niedriges liege, und daß der Schauſpieler durch ſeinen Stand eine Vermiſchung von Niedrigkeit, Falſchheit, lächerlichem Stolze und Herabwürdigung in ſeine

*) Stäudlin, Geſchichte der Vorſtellungen von der Sittlichkeit des Schauſpiels. S. 223.

Seele empfange, wodurch er zur Darſtellung aller Perſonen fähig werde, ausgenommen der edelſten Perſon, des wahren Menſchen, aus dem er heraustrete. Er behauptet, die Schauſpieler müßten tugendhafter ſein als alle andern Menſchen, wenn ſie nicht verderbter ſein wollten. Und in dieſem treffenden Wort hat Rouſſeau dem Schauſpielergenie gewiſſermaßen die ideale Höhe ſeiner Kunſt vorgezeichnet.

Es kann allerdings in Betracht einer Kunſt nicht ganz gleichgültig bleiben, ob dieſelbe den, welcher ſie ausübt, menſchlich zu Grunde richte oder nicht, aber zunächſt hat man es immer nur mit den Leiſtungen des Genies ſelbſt zu thun, und der Schauſpieler hat darin im Grunde nur dieſelbe künſtleriſche Aufgabe zu löſen, die der dramatiſche Dichter ſchon vor ihm, freilich rein geiſtig, über ſich hat vermögen müſſen, nämlich: ſich in die Perſonen zu verwandeln, die er darzuſtellen hat, wie auch d'Alembert in ſeiner Gegenantwort an Rouſſeau, die in den Supplements zu den Rouſſeau'ſchen Schriften abgedruckt ſteht, ſehr gut ausgeführt hat.

Das heilige Element aber, das auch dem Genius der Bühne inwohnt, hat gerade die alte chriſtliche Kirche ſelbſt dadurch anerkannt, daß ſie die theatraliſche Scene, die ihr in den heidniſchen Schauſpielen ſo verhaßt geworden, bald in ihren eigenen Schooß

mitten hinein verlegte. Die geiſtlichen Schauſpiele, welche in den Kirchen, auf den Kirchhöfen und in den Klöſtern aufgeführt wurden, und in denen anfänglich nur die Geiſtlichen ſelbſt als Schauſpieler mitwirkten, dieſe ſogenannten Myſterien, in Spanien Auto's genannt, in welchen ſelbſt die geheimnißvollſten Momente des Lebens Jeſu, ſelbſt die Menſchwerdung, Auferſtehung und Himmelfahrt, ſceniſch dargeſtellt wurden, ſie ſind entſchieden als die erſten und wahren Ausgangspunkte des modernen Theaters zu betrachten. Aus dem Schooß der Kirche ſelbſt erhob ſich unſere heutige Bühne, und dieſelbe mag auch in dieſem Grunde ihrer Exiſtenz, wenn ſie will und ſoll, ihre höhere Bedeutung und Beſtimmung behaupten. Die Bühne ſoll nicht etwa zur Kirche werden, wie es ein hier und da ſich bemerklich machender Theaterpietismus in neueſter Zeit vielleicht hat träumen mögen, aber ſie ſoll ſich in ihrem Reich ebenfalls der höchſten und innerſten Bedürfniſſe des Geiſtes wieder zu bemächtigen trachten.

---

13. Die Heiligkeit des Genius.

Dies führt uns auf den Punkt, bei dem wir hier noch einen Augenblick verweilen wollen: ob es nämlich

etwas zu Heiliges für den ſchaffenden Genius geben könne? Die Kunſt und die Wiſſenſchaft ſelbſt, die immer und überall nur in dem Allerheiligſten des Daſeins wurzelt, ſie hat in ihrem innerſten Weſen allerdings vor der Größe und Erhabenheit keines Gegenſtandes zurückzuſchrecken. Und doch haben ſich in den edelſten und höchſten Geiſtern zu Zeiten Zweifel darüber erhoben, inwiefern das, was man vorzugsweiſe das Heilige nennt, auf dem Gebiet der Kunſt und durch Vermittelung des ſchaffenden Genius zur Erſcheinung gebracht werden dürfe. Racine ſchuf in ſeiner Athalie ein Drama des religiöſen Geiſtes, in welchem in die Kämpfe und Wirren der Erde der Himmel ſelbſt eingreift und als das entſcheidende Prinzip gewiſſermaßen ſelbſt handelnd wird. Die Janſeniſten, unter deren Einflüſſen Racine ſelbſt erzogen worden war, verwarfen dies Stück als eine Entweihung des Heiligen durch die dramatiſche Kunſt, und Racine ſelbſt wurde von Reue über ſein Stück ſo bitter ergriffen, daß er ſeine Chriſtenpflichten dadurch übertreten zu haben glaubte. Er ſelbſt erwirkte ein Verbot gegen die Aufführung dieſes Stückes ſowohl, wie ſeiner Eſther, die in einem ähnlichen Geiſte geſchrieben iſt. Ueberhaupt begann ihn der Beifall, der von den Theatern Frankreichs zu ihm herüberrauſchte, zu ängſtigen, und

er ſtarb, unter ſtrengen Bußübungen, an dieſem inneren Bruch ſeines Geiſtes ſich verzehrend. Dieſer Zweifel an der innern Heiligkeit der Kunſt ſelbſt erſcheint aber gerade in dieſem Beiſpiel als die Schwäche des in ſich zuſammenbrechenden Geiſtes ſelbſt, auf den falſche Vorſtellungen von der Einheit und Weſenheit des göttlichen Lebens gewirkt haben.

Die Malerei und Muſik, wie wir ſpäter noch beſonders ſehen werden, haben ſich dieſer urſprünglichſten Macht und Befähigung des Genius, das Heilige darzuſtellen und auszudrücken, zu beſtimmten Zeiten als ihrer höchſten Aufgaben bemächtigt, und ſind dazu durch den eigenſten Geiſt der Zeiten und Völker ſelbſt unabweislich gedrängt worden. Ebenſo die Architektur, die ſich immer nur im Dienſt der Gottheit zu ihren höchſten und vollendetſten Formen emporgeſchwungen.

Die Poeſie hat aber ſich ihre ganze Geſchichte hindurch gerade dazu lebens- und formenſtark erwieſen, dem heiligſten Drang der Menſchennatur in ſich eine Heimath zu geben, und wenn es Dinge giebt, die bei ihrer öffentlichen Darſtellung, als z. B. durch das Theater, als zu heilig für ſie erachtet werden könnten, wie gewiſſe Myſterien der Religion, oder, nach den beſtehenden Geſetzen, auch die Könige der herrſchenden Dynaſtie, ſelbſt die landesthümlichen Uniformen, ſo

kann daran nur der moraliſche und künſtleriſche Verfall des Theaters ſelbſt und der Mangel an innerer Größe und Gediegenheit in unſern öffentlichen Nationalſitten die Schuld tragen. Nicht aber iſt dafür verantwortlich zu machen die Unheiligkeit und Unwürde des Genius, der in ſich ſelbſt alle Heiligkeit und Würde des menſchlichen Geiſtes in der höchſten Form vertritt.

Das Bewußtſein darüber muß dem ſchaffenden Genius dieſe innere hohe Gewißheit ſeiner ſelbſt geben, die zum Schaffen und Hervorbringen das wahrhaft göttliche Erforderniß iſt. Dieſe Gewißheit ſeiner ſelbſt, welche den eigentlichen Enthuſiasmus und die Begeiſterung des künſtleriſchen Schaffens in ſich ſchließt, ſie darf aber nicht zur menſchlichen Selbſtüberhebung werden, wodurch ſie wieder aus der göttlichen Natur herausfällt. Wenn der deutſche Dichter Klopſtock in einer Krankheit auf ſeine Kniee fiel und laut betete: Gott, erhalte mich für Deutſchland! ſo liegt in dieſer pedantiſchen Großartigkeit zugleich jene Selbſtüberhebung, die immer ſofort nur an die menſchliche Schwäche erinnert. Zu derſelben Meinung könnte man ſich verleitet fühlen, wenn man neuerdings in gewiſſen Taſchen allzulaut mit den Schlüſſeln der Erkenntniß klappern hörte, ohne daß dieſe klappernden Schlüſſel,

die den alleinigen „Beſitz der Erkenntniß“ anzeigen ſollen, wirklich in unſere Hände gegeben worden.

Das beſte Heroldswort, welches das Genie zu ſeiner eigenen Verkündigung von ſich ausrufen kann, wird immer das des Doctor Martin Luther bleiben: „hier ſtehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir!“ ein Wort, das ebenſo menſchlich wie göttlich iſt, und die lebenskräftige Einheit des Göttlichen und Menſchlichen im Genius am tiefſten bezeichnet hat.

---

14. Die Phantaſie.

Als das eigentlich künſtleriſche Organ des Genius haben wir nun die Phantaſie zu erkennen, durch welche derſelbe das Werk ſeiner Geſtaltungen aufnimmt, und vollbringt.

Was für den philoſophiſchen Genius das Denken, das iſt für den künſtleriſch ſchaffenden die Phantaſie, deren Bedeutung wir aber hier in einem höheren Sinne aufzufaſſen haben, als ihr gewöhnlich in der Form der bloß träumenden Einbildungskraft, oder eines bloß ſinnlich natürlichen Triebes der Vorſtellung, beigelegt wird. Die Phantaſie iſt vielmehr jenes ſchaffende und plaſtiſche Element der Wirklichkeit ſelbſt, das im Genius zu dieſer beſtimmten Bildungskraft der Kunſt ſich ver-

dichtet und als die beſondere Befähigung des hervorbringenden Geiſtes geltend macht. Die Phantaſie hat es nicht mit einem nebelhaften Verſchwimmen ins Leere und Jenſeitige zu thun, ſondern ſie iſt etwas unendlich Inhaltsvolles und Beſtimmtes, ſie iſt diejenige Kraft, die Beſitz ergriffen hat von der ganzen und vollen Wirklichkeit, ihr gehört die Welt, und ſie iſt nichts als der wahrhaft menſchliche Lebenstrieb, der im Daſein die Fülle der Geſtaltung ſucht, ſie iſt das wahrhaft lebendige Naturgefühl des Daſeins, in dem das Leben ſich in ſeine tiefſte urſprüngliche Einheit wieder erhebt, die eigentliche Region der Schönheit, in welcher die Trennungen der geiſtigen und körperlichen Welt überwunden ſind.

In der Phantaſie hat der menſchliche Geiſt dies wunderbare Vermögen erhalten, ſich in das tiefſte Gefühl ſeines ganzen und ungetheilten Daſeins zu verſenken, und die wahrhafte Einheit von Natur und Geiſt, in der Alles lebt, zur Anſchauung zu bringen. Denn dieſe Kraft, das Natürliche als ein Geiſtiges und das Geiſtige als ein Naturbild, und in dieſen beiden Elementen zuſammen das ganze und volle Leben hervortreten zu laſſen, dieſe Kraft heißt die Phantaſie, und ſie wird in ihrer höchſten Potenz, in der ſie im Künſtlergenie erſcheint, zu dieſer geſtaltenden und

bildenden Macht, welche das weltzuſammenfügende Weſen der Kunſt iſt.

In der Phantaſie haben wir daher zunächſt das zeugende Lebenselement der Wirklichkeit ſelbſt zu erkennen, und all der unendliche Bildungsdrang derſelben wird von der Phantaſie aufgenommen und verarbeitet. Die Phantaſie iſt das geſtaltige Denken der Wirklichkeit, das wirkliche Leben wird von ihr gedacht als dieſe einheitsvolle Geſtalt, in der Form und Idee ſich ewig ineinandergebildet haben. Die Wirklichkeit erſcheint durch die Phantaſie als das wahre Paradies des menſchlichen Geiſtes, und kein höheres Paradies wird alle Kunſt darzuſtellen wiſſen, als die Wirklichkeit ſelbſt, wie ſie in der Auffaſſung der wahren Phantaſie daſteht und ſich als die vollendete Totalität aller Lebenserſcheinungen entfaltet. Um andere, etwa in den Regionen träumeriſcher Vorſtellung liegende Paradieſe hat ſich daher der Künſtler nicht zu bekümmern, ihm taugt einzig und allein die Wirklichkeit, die ſeine ächte Heimath iſt, wie ſie die wahre Heimath des menſchlichen Geiſtes iſt. Der Künſtler, der wahre Sohn der Welt, bedarf vor allen Dingen der Welt, und er bedarf ihrer bei weitem mehr zu ſeiner Bildung, als der Einſamkeit und der Abgezogenheit, die man ihm ſonſt auch als vorzugsweiſe günſtig zu be-

trachten pflegt. Der volle Strom der Wirklichkeit muß durch des Künſtlers Bruſt gezogen ſein, und er muß ſelbſt gelebt haben in den Tiefen und auf den Höhen dieſer wechſelnden Welt, um durch eigene Erfahrung in dem bunten Spiel dieſer Formen ſich ihre ewige Weſenheit zu eigen gemacht zu haben.

In der Phantaſie beſitzt der Künſtler das wahre Organ der Wirklichkeit, durch das ſich ihm das Geheimniß des innern Zuſammenhangs ihrer Formen lebendig erſchließt, nicht ſo, daß dieſer Zuſammenhang, wie durch den Verſtand, in ſeine beſonderen Theile zerlegt und zergliedert wird, ſondern ſo, daß es als ein untheilbares Leben in der Herrlichkeit des Ganzen ſich zeigt. Novalis thut in einem ſeiner Fragmente den Ausſpruch: „Die Phyſik iſt nichts als die Lehre von der Phantaſie.“ (II. 151.) In dieſem ſcheinbaren Paradoxon hat er jedoch zugleich diejenige Bedeutung der Phantaſie ſehr gut bezeichnet, welche ſie als das organiſche Leben der Wirklichkeit, als die eigentliche Blüthe des lebendigen Organismus der Welt an ſich hat.

Es ſtellt ſich daher in der Phantaſie, in dieſer Ineinsgeſtaltung aller Kräfte, zugleich das wahre Gleichgewicht des menſchlichen Daſeins dar, der eigentliche Vollgenuß des unmittelbaren Lebens, die ewige

Jugend und der beſtändige Frühling des Geſchlechts, die Kraft des Willens und Glaubens der Völker, die unerſchöpfliche Fülle ihrer Zukunft. Jene umfaſſende Anſicht von der Phantaſie, die Novalis in ſeiner Vergleichung der Phyſik mit der Phantaſie andeutete, ſie war aber eigentlich zuerſt aus den Tiefen der deutſchen Naturphiloſophie hervorgetreten.

Die intellectuelle Anſchauung, welche Schelling zum eigentlichen Organ des philoſophiſchen Denkens machte, ſie war im Grunde nichts als dieſe höhere Kraft der Phantaſie, oder als die Anerkennung der Phantaſie als eines beſtimmten und nothwendigen Moments in der Vernunft ſelbſt. Die intellectuelle Anſchauung war das Bekenntniß der menſchlichen Vernunft geweſen, daß ihr noch etwas fehle, wenn ſie den Gegenſtand bloß gedacht und begriffen habe, es war die Sehnſucht in ihr, mit dem Gedachten wieder hinauszukommen in die Unmittelbarkeit des Daſeins, und es anzuſchauen als ein organiſch Lebendiges, Einheit- und Wirklichkeitvolles. Die intellectuelle Anſchauung, die nicht bloß innerhalb der deutſchen Philoſophie ſelbſt eine ſo große Rolle geſpielt hat, ſondern die auch ein bedeutungsvolles Symptom der Geiſtes- und Völkerbewegung gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts iſt, ſie mußte aus der Lehre von der Einheit

von Natur und Geiſt, die in der Naturphiloſophie aufgetreten war, nothwendig herausſteigen, und ſie war gewiſſermaßen die Verkündigung von einer höhern Totalität des Lebens, von jener idealen Lebenseinheit, die als ein hiſtoriſcher Drang in allen Zuſtänden der damaligen Zeit erwacht war. In der Revolution hatte ſich dieſer ideale Drang in den Volksgeiſt hineingeſtürzt, um eine Einheit von Geiſt und Körper im Staatsleben, und damit die Auflöſung aller Widerſprüche des öffentlichen Nationallebens, zu erſtreben. Dieſe ächt menſchliche, thatſächliche Vollbringung eines Lebensganzen, die zugleich als die wahrhaft hiſtoriſche Bewegungskraft in der Geſchichte erſcheint, ſie hatte ſich in der deutſchen Philoſophie als intellektuelle Anſchauung bezeichnet, und wir müſſen in ihr im Grunde nur diejenige allgemeine Bildnerkraft des menſchlichen Geiſtes erkennen, welche ſich als das Vermögen der Phantaſie in uns darſtellt.

Die intellectuelle Anſchauung Schellings, die er beſonders in ſeinen im Jahre 1800 erſchienenen „Syſtem des tranſcendentalen Idealismus“ zu begründen geſucht, ſie iſt das eigentliche Händeausſtrecken der Philoſophie in das Gebiet der Phantaſie und Kunſt hinüber, und ſie enthält das Geſtändniß, daß die Philoſophie, um zu einer ächt menſchlichen Lebens-

kunſt zu werden, durch die Kunſt ergänzt und vollendet werden müſſe. Die potenzirte Anſchauung wird in jener Schrift Schelling's (S. 481) zugleich als die productive betrachtet, doch wird dort dies productive Element eben nur darin erkannt, daß die Anſchauung potenzirt oder intellectuell geworden iſt.

In der deutſchen Literatur ſelbſt hatte ſich auch um dieſe Zeit eine merkwürdige Einwirkung der intellectuellen Anſchauung auf die Poeſie an den Tag gelegt, die wir hier nur kurz zu bezeichnen haben. Die intellectuelle Anſchauung brachte eine beſondere Phantaſieperiode unter den deutſchen Dichtern hervor, die Periode der Romantik, in der aber die Phantaſie nicht als das reine plaſtiſche Element wirkſam blieb, ſondern zum Theil in unreine Vermiſchungen der Phantaſie mit der Reflexion, und in ein inhaltslos verſchwimmendes Phantaſiren über die Phantaſie ſich verlor, worin die bildneriſche Zeugungskraft der Phantaſie ſich ebenſo überreizte als abſtumpfte.

Die intellectuelle Anſchauung, die durch Hegel wieder aus der Philoſophie herausgeworfen wurde, eben des Elements der Phantaſie wegen, das durch ſie in der Vernunft anerkannt war, ſie iſt von Schelling auf ſeinem neueſten Standpunkt in der Philoſophie zwar ſcheinbar penſionirt und in den Ruheſtand ver-

ſetzt worden, und Schelling hat ſie an einer Stelle in der Einleitung ſeiner Offenbarungsphiloſophie als ein „Erbſtück Fichte's“ bezeichnet, auf den er ſie damit zurückgeworfen, und der das Ich in intellectueller Anſchauung gewonnen habe. Die intellectuelle Anſchauung des Abſoluten aber, das Hegel nicht anſchauen, ſondern beweiſen wollte, bezeichnet hier Schelling nochmals als diejenige Anſchauung, in der das Object nicht ein Anderes iſt als das Subject, ſondern mit ihm identiſch. Die neue Offenbarungsphiloſophie iſt aber gerade in ihren beſten Momenten wieder nur eine Bethätigung der intellectuellen Anſchauung, der Philoſoph kann auch hier noch, ſelbſt um die göttliche Offenbarung zu erklären, von dem künſtleriſchen Element, von der Anknüpfung an die Kunſt und die Phantaſie, ſich nicht loswinden. In dieſer Schelling'ſchen Offenbarungsphiloſophie wird das „Große, Geniale des Chriſtenthums“ ſelbſt gerade darin gefunden, „daß darin der göttliche, große, unendliche Inhalt in die beſtimmteſte, beſchränkteſte endlichſte Form eingefaßt erſcheine“, denn Gott, ſagt Schelling, iſt die höchſte künſtleriſche Natur, und das Weſen der Kunſt und des ſich in ihr ausſprechenden Genies iſt: Einfaſſung eines großen, reichen, gewaltigen Inhalts in die beſtimmteſte, endlichſte, faß-

lichſte Form. Wo entweder, bemerkte Schelling hier, ſchrankenloſe Productionskraft iſt, ohne von der Form gebändigt, in eine beſtimmte, endliche Form gefaßt zu ſein, wo alſo der Stoff die Form erdrückt, oder wo andrerſeits Form ohne Fülle, dürre, leere Form iſt — da iſt kein Kunſtwerk, kein Genie. Dem wahren Kunſtwerk muß man es anſehen, wie die Form den unendlichen Inhalt, den reichen großartigen Stoff bezwungen und gebändigt hat, und das iſt in der göttlichen Offenbarung geſchehen.

Dieſe Anſchauungsweiſe erinnert ganz unmittelbar an die Zeit, wo von Seiten der Naturphiloſophie und der Identitätsphiloſophie die Einheit von Philoſophie und Poeſie ausdrücklich behauptet worden war, und wo zur wahren Herſtellung dieſer Einheit die ſchaffende Phantaſie gewiſſermaßen aufgeboten wurde, wieder eine neue Erfindung zu machen, die Erfindung einer neuen Mythologie für das moderne Geiſtesleben.

Hier beginnt auch, auf dieſem merkwürdigen Wendepunkt des deutſchen Geiſteslebens, wo die Phantaſie mit der Vernunft ſich zu einer neuen Concentration und Totalanſchauung des menſchlichen Daſeins durchdringen wollte, die erſte Hinwendung des deutſchen Geiſtes zum Orient, als dieſem Heimathland der menſchlichen Ideen, und Friedrich Schlegel hat

das Verdienſt, dieſe neue Richtung zuerſt angeregt und bezeichnet zu haben.

Die Einheit von Subject und Object, welche Schelling als das Weſen der intellectuellen Anſchauung beſtimmte, ſie macht im Grunde auch das Weſen der Phantaſie ſelbſt aus, wo dieſelbe in ihrer höchſten bildneriſchen Bedeutung erſcheint.

Schon im Traum, welcher dieſe untere, rein leibliche Stufe der Phantaſie ausdrückt, wenn wir im Schlafe träumen, macht ſich dieſe ſeltſame Fähigkeit geltend, daß wir uns in Alles, was Gegenſtand unſerer Vorſtellung wird, auch ſelbſt verwandeln können, ſogar in das Entgegengeſetzteſte von unſerer eigenen Natur und Gewohnheit. Die Edelſten und Zarteſten werden hier in der Welt des Traums Mörder, Diebe und Verrichter von ſchlechten und grauſamen Handlungen, die ſie in der Wirklichkeit vielleicht niemals über ſich vermögen würden, was aber ſchon in dieſer rein materiellen Sphäre des Daſeins nichts als dieſe eigenthümliche Kraft des menſchlichen Geiſtes bekundet, ſich in die unmittelbare Wirklichkeit ſeiner Vorſtellungen ſelbſt zu verwandeln, und, um es in der Sprache des leiblichen Traums ſelbſt empiriſch auszudrücken: wenn er den Mord denkt, Mörder zu ſein, wenn ihn die Gedanken des Todes durchſchauern, ſich ſelbſt oder den

ihm nächſten geliebteſten Gegenſtand als Todten zu ſehen.

Der Traum, in welchem das Vorwalten des Ganglienſyſtems im Schlaf dieſe oft ſo bunten und ſelbſt erſchütternden Gebilde ſchafft, er iſt aber nur die leibliche Andeutung von jener inneren Dramatik des Menſchengeiſtes, welche in der Phantaſie als eine durchaus reine und freie, geiſtige Kraft ſich darſtellt. Dieſe Phantaſie, dieſe wahre Geiſterſeherin der Wirklichkeit, die ſich mit Liebesarmen auf die Realität der Welt und Natur losſtürzt, ſie ſubjectivirt und objektivirt ebenfalls die Wirklichkeit und wird eins mit derſelben durch die productive Anſchauung, in der ſie ſich an den Gegenſtand verliert, und durch die ſie ſich zugleich denſelben wahrhaft zu eigen macht, indem ſie dann die Macht der ſchaffenden Individualität zur höchſten Geltung bringt.

In der Phantaſie verwandelt ſich der anſchauende Geiſt zugleich in den Gegenſtand ſeiner Anſchauung ſelbſt, und wird eben dadurch ſchaffend, indem er aus ſich, dem anſchauenden Geiſt, heraus, den Gegenſtand neu erſchafft und geſtaltet. In der Phantaſie wird der anſchauende Geiſt, der die Landſchaft betrachtet, zur Landſchaft, d. h. er nimmt ſie in ſich auf, und ſie erhält aus ihm heraus erſt ihre wahre Begränzung,

ihre höhere geiſtige Form, in der ſie ſich zu einem wahren Bilde abſchließen kann; er wird zum Strom, und wandelt mit ihm in die Unendlichkeit des Weltmeers hin, er wird zum Lotos, und in ſeinem Kelche ſchaukelt ſich der wahre Gott, der Gott der Wirklichkeit.

Die Phantaſie iſt dieſer durchaus geiſtige Zauberſtab, durch den die Wirklichkeit berührt wird, damit ſie in ihre hohe Lebensblüthe trete. Sie iſt dies Sehen der Wirklichkeit, in welcher der Geiſt ſieht, und ſie gleicht darin dem Auge ſelbſt, in welchem der Organismus dieſe wunderbare Einheit ſeines geiſtigen und ſinnlichen Elements gewiſſermaßen als den Blüthenpunkt des ganzen Lebens zuſammengedrängt hat.

---

15. Ironie und Humor.

Es kann Momente geben, wo der Genius in einer beſonderen Zerfallenheit mit der Wirklichkeit uns erſcheint, und dies ſind die Stufen der Ironie und des Humors, auf denen wir jetzt die Bedeutung des ſchaffenden Genius zu betrachten haben.

Das Weſen der Ironie, oder der ironiſche Genius, iſt zunächſt und vorzugsweiſe als eine Conſequenz der Fichte'ſchen Philoſophie anzugeben, und er trat auch zuerſt und am entſchiedenſten in jener Zeit des deut-

ſchen Geiſteslebens hervor, wo in der Fichte'ſchen Wiſſenſchaftslehre der Welt die wahre Realität nur aus dem Ich übertragen wurde. Das abſolute Ich, in welchem Fichte zuerſt das ganze Geiſtesleben zuſammenzudrängen ſuchte, ſtellte gewiſſermaßen ein Zwiſchenreich zwiſchen der alten und neuen Zeit des Geiſtes dar, zwiſchen der Zeit, in welcher das Subject, in ſich ſelber thronend, ſich in himmelweiter Ferne abgeſchieden hatte von der objectiven Wirklichkeit, deren Sein nicht aus ſich ſelbſt beſtimmt werden konnte, und der Zeit, in welcher das Object ſeine unendliche Tiefe erſchließen, ſein ewiges Anrecht an das Subject behaupten und ſich in ſeiner ſubſtantiellen Einheit mit dem Subject als die wahrhaft reale Wirklichkeit entfalten wollte. So iſt auch der ironiſche und humoriſtiſche Genius beſonders nur als eine Zwiſchen- und Uebergangsſtufe zwiſchen einer alten und neuen Zeit des Geiſtes und der Kunſt zu betrachten.

Die Ironie erzeugte ſich weſentlich aus der kühnen Entgegenſetzung des Subjects gegen eine beſtehende Welt, indem durch dieſen mit aller Macht des Selbſtbewußtſeins feſtgehaltenen und aufgezeigten Gegenſatz etwas ausgedrückt werden ſoll, das nur in ihm und durch ihn ſich bemerklich machen läßt; alſo iſt die Ironie die eigentliche unerbittliche Kraft des Gegen-

ſatzes ſelbſt, die ſich Geltung verſchafft, und ſich eine poetiſche Genugthuung bereitet. Daher erſcheint die Ironie bei aller überlegenen Weisheit, die aus der von ihr behaupteten Stellung hervorleuchtet, doch zugleich mit der Strenge und Schonungsloſigkeit, die meiſtentheils in ihrem Character vorherrſchend getroffen wird. Sei nun dieſe Stellung, welche ſie ſich giebt, eine künſtliche oder natürliche, immer wird man die geiſtige Macht, auf die ſie ſich gründet, und durch welche ſie mit ſolcher Ueberlegenheit über einer von ihr ſelbſt geriſſenen Kluft der Weltanſchauung ſich ſchaukelt, nicht in Abrede ſtellen können.

Iſt die Ironie nun weſentlich ein die Schranke der Wirklichkeit negirendes und in dieſer Negation ſich ideal vorkommendes Element, ſo zeigt dagegen der Humor dieſelbe Kraft im Zuſammenfügen und Combiniren der Gegenſätze, welches Geſchäft er auf ſeine Weiſe, aus der Fülle einer gemüthlichen Innerlichkeit heraus, vollbringt. Der Humor iſt ebenfalls wie die Ironie ein künſtlicher Sieg der Geſinnung über den Zwieſpalt des Individuums mit dem Allgemeinen der Weltordnung, aber wenn die Ironie gern alle Illuſion vernichtet, um die reine Wahrheit zu ermitteln, ſo beſitzt dagegen der Humor das Talent des Scheins, das er aber nur aufweckt, um der Wahrheit zu Sieg

und Verherrlichung zu helfen. Man könnte daher den Humor eine burleske Philoſophie nennen. Wenn die Philoſophie auf dem rein gedankenmäßigen Wege jene Conflikte des Individuellen und Allgemeinen überwindet, und mit allem ehrbaren Ernſt der Logik und der ganzen Mühſamkeit ihrer Conſequenzen die Weltharmonie in der Idee auferbaut, ſo erringt der Humor dieſelbe auf einmal wie im Fluge auf der Höhe ſeiner reinen, kindlichen, ſiegesübermüthig ſcherzenden Geſinnung. Gleich der Philoſophie iſt auch der Humor im Beginn ſeiner Operationen durchaus ein Skeptiker, der an allem durch Autorität Gegebenen zweifelt, aber indem er ſich mit dieſen Zweifeln beluſtigt, indem er ſinnig Gegenſatz gegen Gegenſatz ſpielen läßt, und durch die wunderbare Gewalt ſeiner witzigen Combinationen allem Beſtehenden die Geltung ſtreitig zu machen droht, hat er doch zugleich unvermerkt die Wahrheit auf den Thron gehoben, deren ſtreithafter Verfechter er nur geweſen. Dieſe Feier der Wahrheit, welche der Humor in bunten Feſtkleidern veranſtaltet, giebt ihm auch jederzeit einen geiſtigen Hintergrund, ein geiſtiges Princip, ohne das er niemals auftritt, und wodurch er ſich weſentlich von ſeinen Dienern und Genoſſen, Witz und Laune unterſcheidet, die nur etwas Untergeordnetes gegen den Humor ſind. Witz

und Laune ſind bloße Mittel des Humors, die auch an vereinzelten, zufälligen und äußerlichen Weltbeziehungen ſich einfinden und geübt werden können, aber der Humor tritt immer aus der Totalität einer ganzen Weltanſicht heraus. Er zeigt ſich daher in dem modernen chriſtlichen Leben, deſſen Weltanſchauung vornehmlich an jenen Zwieſpalt der perſönlichen Freiheit mit der allgemeinen Nothwendigkeit verfallen iſt, zugleich als Verſöhner der Gegenſätze, indem er ein künſtliches Reich der Freiheit bildet, das die drückende Erdatmosphäre überwunden und auf ſeiner Höhe die unter ihm liegende Welt von der Vogelperſpective aus betrachtet. Daher hat er bei aller Miene der Ueberlegenheit, die er annehmen kann, und bei aller Schärfe des Zerſetzens und Ausſonderns, die er gegen die Theile ausübt, um zum Ganzen zu gelangen, doch zugleich etwas Weiches und kindlich Naives in ſeinem Weſen, das bisweilen ſogar an Sentimentalität gränzen kann, und wodurch er ſich hauptſächlich von der Ironie unterſcheidet. Der Humor kann die Gegenſätze, welche die Ironie hervorruft, nicht in dieſer Trennung beſtehen laſſen, ſondern es iſt eben ſein Weſen ſie ſogleich zu verallgemeinern und in dem reinen Aether ſeiner lachenden Weltanſicht aufzulöſen. Der Humor gewinnt hierin zugleich einen idealiſirenden Character, er idealiſirt überhaupt jeden

materiellen Stoff, den er berührt, indem er ihn mit der höchſten Weltordnung, wie ſie gedacht werden kann, in Beziehung ſetzt. In dieſer ihn ſicher ſtellenden Beziehung zum Unendlichen, von welcher der Humor trunken ſcheint, bewegt er ſich im Endlichen mit dieſer großen Heiterkeit, Muthwillen und ſelbſt Ausgelaſſenheit. Man muß daher mit Jean Paul übereinſtimmen, wenn er (in ſeiner „Vorſchule zur Aeſthetik“) den Humor „das umgekehrte Erhabene“ nennt, und dies umgekehrte Erhabene beſteht in nichts Anderem, als in dem mit allem Endlichen ſpielenden Geiſtesübermuth einer Geſinnung, die ſich tief im Unendlichen heimiſch zu machen und zu ſichern ſtrebt.

Weil der Humor nun auf dieſe Weiſe ſo innig mit der Weltanſchauung zuſammenhängt, daß er vielmehr immer als ein beſonderer Ausdruck derſelben auftritt, ſo liegt darin zugleich ausgeſprochen, daß er unter allen Künſten, in denen er productiv zu werden vermag, vorzugsweiſe in der Poeſie ſeine Stätte und ſeinen eigenſten Wirkungskreis finden muß, weil dieſe die eigentliche Kunſt der zur Geſtalt werdenden Weltbetrachtung iſt. Der Humor iſt in der That ein Lebenstheil der modernen Poeſie ſelbſt, die ohne ihn ſchwerlich ihre Aufgabe und Bedeutung vollſtändig löſen würde. Dagegen muß man das Leben und die

Poeſie der Alten gewiſſermaßen **frei** vom Humor nennen. Die einfache, antike Natur bewegte ſich, ohne großen Kampf innerer Gegenſätze, in jener ſchönen Einheit und Harmonie der Bildung, die von den Griechen am liebſten unter dem umfaſſenden Namen der **Muſik** bezeichnet und erſtrebt wurde, und der Staat umſchloß und befriedigte in jenem großen Begriff der freien Oeffentlichkeit, zu der ſich Jegliches herausbildete, auch die beſonderſten, innerſten Bedürfniſſe des Individuums. So war ein Einklang der Lebensbeſtrebung mit den vorhandenen Zuſtänden der Wirklichkeit da, der jeden ernſteren und ſchmerzlicheren Conflict des Perſönlichen mit dem Allgemeinen hinderte. Mochte daher auch die kräftige Heiterkeit und Befriedigung aus dem Leben der Alten in unverkümmerter Friſche in ihre Poeſie und Kunſtgebilde übergehen, ſo blieb ihnen doch, bei aller Anmuth ihres Scherzes, bei allem Sinnreichen ihrer Komik, das Element des Humors ein Fernes und Fremdes.

Nur in der Komödie des Ariſtophanes regte ſich bereits ein unſern heutigen Begriffen von Humor verwandtes Element, und zwar hier auf einer Stufe des Unterganges und Ueberganges des antiken Lebens, auf der jener Höhepunkt der humoriſtiſchen Anſchauung in der künſtlichen Ueberlegenheit, welche ſich der Genius

des Komikers im Geiſt über ſein entſittlichtes und aus den alten Normen gewichenes Zeitalter gab, erreicht werden konnte; denn in einer ſolchen Zeit beginnt in der That die eigenthümliche Aufgabe und Stellung des Humors für die Welt, wie für die Poeſie.

Man kann daher den Humor, wie ſehr auf der einen Seite eine geſunde Reaction und ein Lebensdrang der Freiheit ſich in ihm Luft ſchafft, doch zugleich als ein Symptom der Krankhaftigkeit des modernen Lebens anſehen, als ein Produkt derjenigen modernen Sehnſucht und Wehmuth, welche Auguſt Wilhelm Schlegel als das Muttermaal aller Poeſie der Neueren bezeichnet. Die romantiſche Schule, die den Humor wie die Ironie als ein ſo abſichtliches Kunſt- und Lebensprinzip ſich ausbildete, hat denn auch den krankhaften Sinn davon genug hervorgekehrt, und iſt ihm beſonders in den ſpätern Schickſalen von einigen ihrer Mitglieder entſchieden verfallen. Selbſt in Shakſpeare, bei aller thatſächlichen Gewalt, und ſo zu ſagen, geſunden Körperkraft ſeiner Poeſie, tritt die humoriſtiſch-ironiſche Weltanſicht oft mit jenem krankhaften Anflug dazwiſchen, welche ihm das ungeheure Mißverhältniß des Geſchehenen zu der idealen Weltordnung angekränkelt hat. Seine Narren bringen am meiſten durch die Wehmuth, mit der ſie ihre humoriſtiſche Kappe tragen,

dieſen herzzerſchneidenden Contraſt zur Anſchauung. Und in den Volks- und Bedientenſcenen werden durch das Thun und Meinen der kleinſten Leute die größten Weltvorgänge humoriſtiſch auf den Kopf geſtellt, was bei aller Luſtigkeit ſelten ohne den bitterſten Eindruck der Schwermuth abgeht. Cervantes aber hat dieſe ironiſch-humoriſtiſche Stimmung, die aus dem Weh und den Widerſprüchen der Zeit heraus ſo luſtig wird, im Don Quixote zu einer Geſtalt ausgeprägt, welche die klaſſiſche Figur dieſes kranken Welthumors geworden. Man kann, vor der genauern Bekanntwerdung des Shakſpeare und des Cervantes in Deutſchland kaum von einem humoriſtiſchen Element in dem Sinne, in welchem wir es hier betrachtet haben, in unſerer Literatur reden. Leſſing unterſchied zwar ſchon, an einer Stelle ſeiner Dramaturgie, Humor und Laune von einander, woraus hervorgeht, daß er die eigenthümliche Sphäre des erſteren mit ſeinem Alles erfaſſenden Sinne ahnete, wenn ihm auch in ſeiner klaren und feſten Geiſteshaltung, in ſeiner überall auf dem kürzeſten Wege ſich zu den Reſultaten hinwendenden Verſtandes-Entſchloſſenheit nicht zugemuthet werden konnte, ſich in die Wirbel und Untiefen dieſer Sphäre weiter hineinzubegeben. Die Ironie aber, deren Leſſing ſelbſt ſo mächtig geweſen, war nur die des conſequenten

Verſtandes, welcher in den Netzen des Widerſpruches ſein Schlachtopfer fängt.

Es war aber vorzüglich aus der engliſchen Literatur her, und namentlich durch Shakſpeare, Swift und Sterne, die umfaſſendere Gattung des Humoriſtiſchen zuerſt und am reichſten in die deutſche Literatur übergegangen. Die barocken Contraſte, die dem engliſchen Nationalcharacter eigen ſind, jene Miſchung von Schwermuth, Tiefſinn, Naivetät und Laune ſcheinen dort für den Humor einen vorzugsweiſe fruchtbaren Boden abgegeben zu haben, wodurch ein origineller Typus deſſelben geſchaffen wurde, der beſonders in Deutſchland ſich mit wahlverwandten Geiſtern begegnen mußte. Schon in mehreren Luſtſpielen von Lenz waltet ein ächt ſhakſpeariſcher Humor, mit einer Freiheit der Behandlung, die für jene Zeit der deutſchen Literatur als etwas Ausgezeichnetes geachtet werden muß. Der Einfluß Swift's und Sterne's trat in Hippel, dieſem erſten großen Humoriſten der Deutſchen, nicht minder deutlich hervor, obwohl man bei der hohen Originalität dieſes Geiſtes nur die Anregung auf jene Einflüſſe zurückführen kann. Zugleich erhielt der Humor bei Hippel ein entſchieden philoſophiſches Element zu ſeiner Grundlage, das der deutſchen Natur vornehmlich zuzuſagen ſchien. In dieſer Richtung war jedoch ſchon in

Hamann, wenn auch zu ſeiner Zeit faſt nicht gekannt, etwas Eigenthümliches hervorgetreten, das man mit dem Namen eines metaphyſiſchen Humors bezeichnen könnte.

---

16. Bild und Gedanke.

In dem Verhältniß von Bild und Gedanke haben wir das eigentliche Grundweſen der künſtleriſchen Darſtellung überhaupt zu betrachten. In der Phantaſie hatten wir ſchon diejenige geſtaltende Kraft erkannt, durch welche Form und Idee ſich zur wahren Einheit des wirklichen Lebens ineinanderbilden, und dieſe Ineinsgeſtaltung von Weſen und Form, von Materie und Geiſt, die uns im Kunſtwerk zu einem gegenſtändlichen Organismus wird, ſie bringt uns zugleich das Verhältniß des Göttlichen und Menſchlichen, des Endlichen und Unendlichen, wahrhaft vor die Anſchauung.

Die Geſchichte dieſes Verhältniſſes iſt die Geſchichte der verſchiedenen Völkerideale, die ſich in Kunſt und Religion ihren weſentlichſten Ausdruck und eine das eigenſte Leben jedesmal zuſammenfaſſende Darſtellung geſchaffen haben. Wie es den Völkern gelungen iſt, das wahre Bild zu geſtalten, darin wird ſich zugleich

auf einer höheren oder niedrigeren Stufe die Vollendung ihres Weltbewußtſeins ausdrücken, denn das Bild iſt die Einheit von Weſen und Form, es iſt diejenige Form, welche das Weſen ſelbſt iſt, und in der ſich darum die für die menſchliche Anſchauung einzig mögliche Erſcheinung der Einheit des Göttlichen und Menſchlichen darſtellt.

Das wahrhafte Geſtalten des Bildes, oder die Darſtellung, iſt darum die vorherbeſtimmte Harmonie des Endlichen und Unendlichen, die ſich eine Wirklichkeit zu erringen und ein nothwendiges, feſtes Daſein, den Verhältniſſen der Zeit, des Volkstemperaments und der ganzen Weltanſchauung entſprechend, zu geben ſtrebt.

Das Bild, als dieſe wirklich gewordene Einheit des Endlichen und Unendlichen, iſt darum in ſeiner höchſten Vollendung nichts als das wahre Weſen des Gedankens ſelbſt, es iſt der wieder in die Lebensunmittelbarkeit getretene Gedanke, und das Darſtellen wird das eigentlich höhere Erkennen des Gegenſtandes, indem der Gegenſtand, der wahrhaft dargeſtellt iſt, zugleich wahrhaft zu ſeiner Erkenntniß gebracht ſein muß.

Die aprioriſche Begriffsphiloſophie vermag nur die negative Einheit von Idee und Wirklichkeit zu

erreichen und darzuſtellen, indem das Weſen des Gedankens bei ihr nur aus der Auflöſung und Abwerfung aller Lebensbildlichkeit hervortritt. Eine wahrhaft poſitive Einheit von Idee und Wirklichkeit, von Weſen und Form, vollbringt ſich in der Kunſt, in dieſer Macht des Bildes, das in ſeinen Formen die abſolute Wirklichkeit darſtellt. Der Verſuch, eine poſitive Philoſophie herzuſtellen, wie der neuerdings von Schelling angeſtellte, zeigt daher vorherrſchend eine Anknüpfung an das künſtleriſche Volksbewußtſein auf, wie ſchon früher bemerkt worden iſt.

Das wahre Bild zu finden, alſo die Einheit des Göttlichen und Menſchlichen zu geſtalten, darin drückt ſich der große welthiſtoriſche Kampf des Völkerbewußtſeins aus, dies iſt der ewige Krieg zwiſchen Materie und Geiſt, der in den Myſterien von Eleuſis durch jene geheimnißvollen Kampfſpiele dargeſtellt wurde, in denen die Kinder der Erde mit der Gottheit rangen. Die Geſtaltungsverſuche der Kunſt ſeit den uralteſten Zeiten ſind zugleich Sühneverſuche, und aufgerichtete Formen des Friedens für jenen in alle Völkerzuſtände tief hineingreifenden Zwieſpalt des Bewußtſeins zwiſchen den endlichen Formen der Welt und dem unendlichen Leben der Gottheit. Dieſer Frieden, den die Geſchichte der Völker als das wahre Gleichgewicht

der Menſchheit erſtrebt, er iſt das eigentliche Ideal der Wirklichkeit, er iſt das Bild, das Götterbild, die Offenbarung der Gottheit in der menſchlichen Form.

Der menſchliche Geiſt geſtaltet das Bild, nicht als die leere, von Gott entäußerte Form, ſondern er drückt in dem Bilde die wahre Realität deſſen aus, was an den Dingen ewig iſt, es ſind die Formen des göttlichen Seins ſelbſt, die in das Bild hinaustreten wollen, und darin ihren Durchgang durch den ſchaffenden Menſchengeiſt nehmen. In dieſer Freiheit, und in dieſem unabweislichen Drang, das Göttliche durch das Vermögen der Kunſt im Bilde darzuſtellen, zeigt ſich zugleich am meiſten, wie die ewigen Formen des göttlichen Seins dem menſchlichen Geiſt urſprünglich anerſchaffen ſein müſſen, weil ſie durch die Kunſt wieder aus ihm ſelbſt geſtaltig heraustreten können, nach den älteſten mythiſchen Ueberlieferungen allerdings unter unmittelbarer Beihülfe der Götter ſelbſt. Die älteſten Götterbilder, und die erſten heiligen Zeichen der Gottheit, oder die Symbole, ſind immer von dem Gott ſelbſt eingeführt und angeordnet. Bei den Griechen wurde behauptet, daß die älteſten Bilder der Gottheiten, deren Künſtler unbekannt waren, vom Himmel gefallen ſeien (*διϊπετῆ*), wie denn jede auch von bekannten

Künſtlern gefertigte Statue als von der Gottheit unmittelbar erfüllt angeſehen wurde.*)

Die Geſchichte des Bildes iſt die Geſchichte der Zeiten ſelbſt. Zuerſt war das Bild nur ein Zeichen der Idee, und dies iſt die Stufe der ſymboliſch-mythiſchen Weltanſchauung der älteſten Völker des Alterthums, die in der Plaſtik des helleniſchen Volkslebens ihre höchſte Vollendung erreicht.

---

17. Das ſymboliſch-mythiſche Ideal.

Die erſte Entfaltung des menſchlichen Geiſtes in Symbol und Mythus ſchließt die erſten Anfänge aller Kunſt in ſich.

Wenn das Bild in ſeiner höchſten Vollendung die wahre und ewige Natur der Dinge ſelbſt iſt, ſo tritt uns dagegen in dieſer noch unvollendeten und mangelhaften Form des Bildes, welche man das Symbol nennt, das bloße Naturbild als ſolches entgegen, das noch in der Gewalt des Stofflichen geblieben, und das rohe Naturmaterial zwar als etwas nach dem Geiſt Bearbeitetes und Geformtes, aber noch nicht mit dem Geiſt Einsgewordenes, aufzeigt.

Das Urbewußtſein der Völker erſcheint gewiſſermaßen

*) Vgl. Winkelmann, Geſchichte der Kunſt III. 15.

in die Unendlichkeit aufgegangen, und iſt in ſeinem gränzenloſen Schauen zugleich wie aus allem Geſetz der Natur herausgefallen. Da will ihm das Symbol gleichſam ein Zeichen der Rettung entgegenbringen, und will es durch das endliche Gepräge, das es ihm wieder aufdrückt, an die feſte gewohnte Wirklichkeit binden und darin heimiſch machen.

Das Symbol, als dieſe künſtliche und meiſt willkürlich feſtgeſtellte Vermittelung zwiſchen dem Endlichen und Unendlichen, erſcheint daher auf ſeiner niedrigſten Stufe als Fetiſch, in entwickelterer Kunſtbildung als Hieroglyphe, myſtiſche Charactere und als Allegorie. Im Symbol, dieſem erſten Lebenszeichen des ſich geſtalten wollenden menſchlichen Selbſtbewußtſeins, will ſich die erſte Vereinigung des Göttlichen und Menſchlichen zu Stande bringen, aber es iſt eben nur dieſe äußere Einigung, und nicht die abſolute Einheit und Durchdringung, die ſich darin vollbringen kann.

Das Symbol iſt das erſte Aneinanderprallen der beiden Welten, von denen der Menſch beim Erwachen ſeines Selbſtbewußtſeins ſich in die Mitte gedrängt und hin und her geſtoßen ſieht. Das Wort ſelbſt bezeichnet dieſen Zuſtand am deutlichſten, indem *σύμβολον* von *συμβάλλω* das Zuſammenwerfen von zwei entgegengeſetzten Dingen, die Zuſammenbringung von etwas

Verſchiedenem, bedeutet. So iſt das Symbol dieſe erſte Stoßkraft des menſchlichen Geiſtes, durch die er ſich mit der Gewalt des in ihm drängenden unendlichen Lebens auf das Endliche wirft, und er erhaſcht in dieſer erſten ſtürmiſchen und dunkelvollen Begegnung zweier Welten ein lebendiges buntes Zeichen, das er jauchzend emporſchleudert aus der Tiefe dieſes geheimnißvoll ringenden Bewußtſeins, das Zeichen, daß das unendliche göttliche Sein beginne angeſchaut und geboren zu werden in dem natürlichen Sein der Wirklichkeit, das erſte Zeichen dieſer göttlichen Erlöſung der Wirklichkeit, das Symbol. Das Symbol, in welchem das Unendliche dem endlichen Naturbild blos anhaftet, in welchem der Gott die Welt nur erſt ergriffen und zu ſich gezogen hat an den äußerſten Spitzen der endlichen Erſcheinung, das Symbol deutet darum ebenſo ſehr noch die Trennung und das Auseinanderliegen ſeiner Gegenſätze, als das Zuſammenfügen und die Einheit an, aber dies Andeuten iſt zugleich die Sehnſucht der Einigung und Verſöhnung ſelbſt.

In dem Symbol waltet die Herrſchaft des Naturſtoffes vor, und das natürliche Material als ſolches ſucht die geiſtige und göttliche Bedeutung an ſich zu reißen. Daher das noch Schwankende und Unentſchiedene zwiſchen Form und Weſen, das dem Symbol

immer eigen, ſowohl wo es als Kunſtgebilde auftritt, wie in den Darſtellungen der Gottheit bei älteren und neueren Völkern, von den thierköpfigen Götterbildern der Aegypter herab bis zu den Heiligenbildern und Madonnen eines chriſtlichen Zeitalters, oder wo es als eine geiſtige Ausdrucksform ſich hinzuſtellen ſucht, wie in gewiſſen Religionsformeln, in den mancherlei Gebräuchen des religiöſen Cultus, auch in der Philoſophie in gewiſſen alten Philoſophenſchulen, namentlich bei den Pythagoräern, wo bildliche Denkformeln, die in einem natürlichen Gleichniß eine beſtimmte geiſtige Bedeutung einzuſchließen ſuchten, gewiſſermaßen die Schulſprache auszumachen ſchienen.

Das ſchwankende Weſen des Symbols, das ſeine Urſache in der Vieldeutigkeit der Materie, in dem geheimnißvollen Regen und Schillern des noch nicht überwundenen Naturſtoffs hat, es hat in allen Völkerzeiten tief in die eigenthümlichſten Geiſteszuſtände der Menſchheit eingeſchnitten, und die Geſinnungen der Völker, ihre Epochen, ihre Vergangenheit und ihre Zukunft charakteriſiren ſich daran. Das Symbol iſt der noch nicht frei gewordene Geiſt, der auf ſeiner ringenden Lebensſtufe das wahre Bild, welches die Freiheit und die Schönheit ſelbſt iſt, nicht zu erreichen vermag. Die Entwickelung des Völkergeiſtes geht

immer von dem Symbol aus, und ſucht auf dieſer Linie ſeiner Fortbewegung das ächte Bild zu ſchaffen, welches dieſe höhere Einheit des ganzen Daſeins iſt. Aber der Völkergeiſt fällt auch von dem Bild, das er eben in höherer Entfaltung ſeiner Zuſtände erreicht zu haben ſcheint, oft wieder zurück in das Symbol, und die ſymboliſche Weltanſicht, mit ihrem ſo grell ſich ausdrückenden Widerſpruch zwiſchen der Geſtalt und ihrer Bedeutung, dringt immer wieder verwirrend und mit Nacht umdämmernd in die beginnende Freiheit des Geiſtes ein. Dieſer Rückfall in das Symboliſche, wodurch der Stoff immer wieder den Geiſt zwingen, und hindern will, daß Inneres und Aeußeres, Göttliches und Menſchliches im Völkerleben ſich zu gleicher und freier Durchdringung vereinigen, dieſe ſchwankenden Geiſteszuſtände, die ſich immer wieder an das Symboliſche, Rettung ſuchend, anklammern, und ſtatt des Unendlichen mit einem leeren endlichen Zeichen ſich begnügen, inbrünſtig den kalten Fetiſch küſſen, wo ſie den lebendigen Gott umarmen könnten, und ſtatt der wahrhaft mit dem Leben einsgewordenen Geſtalt der Freiheit und Schönheit immer wieder ein untergeſchobenes Götzenbild hinnehmen, dieſe Zuſtände, die wir auch im Geiſtesleben der Völker ſymboliſche Zuſtände nennen können, ſie rühren in Staat, Religion

und Kirche bis in die neueſten chriſtlichen Zeiten hinein immer wieder ihre uralte heidniſche Macht auf.

Dieſe dunkle Gewalt des Symboliſchen, aus der nächtlich kämpfenden Vorzeit des Bewußtſeins immer wieder neu hervorquellend in das Tagesleben der Völker, ſie kehrt ſich in der politiſchen Entwickelung der chriſtlichen Staaten ſtets von Neuem heraus, als Prinzip der abſoluten Formel, als dasjenige Prinzip, das auf einen myſtiſchen Grund der göttlichen Machtübertragung an ein allereinzelnſtes Weſen das ganze Staatsgebäude ſtützt, und in aller Myſtik doch nur ein mechaniſches Gebild erzeugt, einen politiſchen Fetiſchismus, wo ein vereinzeltes und abgeriſſenes Moment der Schöpfung das Ganze bedeuten will, ein Stein die Welt, ein verworfenes Stück Holz das Univerſum. So kehrt der Thierdienſt der alten Völker oft in den geiſtigen Zuſtänden der neueren wieder, man glaubt zuweilen den alten, hundsköpfigen Anubis Aegyptens durch die moderne Politik heulen zu hören, und der Apis, der göttliche Ochſe, erſcheint immer noch gut und gutmüthig, wie er vor Alters geweſen, in der Geſtalt bedrückter Völkerverhältniſſe.

Die ſymboliſche Geiſtesform macht ſich auch als Ausdruck der religiöſen Anſchauung und Verehrung durch alle chriſtlichen Zeiten hindurch in ihrer ſchwan-

kenden Bedeutung geltend. Auch die chriſtliche Anſchauung wird in den verſchiedenen Momenten ihrer Entwickelung durch ihre ſymboliſchen Elemente grell gefärbt, aufgehalten und unter verwirrende, den freien Geiſt bindende Einwirkungen geſtellt. Schon durch die Madonnenbilder, die in verſchiedenartiger Beziehung und aus verſchiedenem Stoff gebildet werden, entſteht diejenige Trennung der Anſchauung, die dem Symbol immer anhaften wird. So ſind in manchen Ländern der Chriſtenheit die ſchwarzen Madonnen, von denen man noch heut in Polen und Schleſien zum Theil ſehr gute Bilder ſehen kann, vorzugsweiſe verehrt, und als die wunderthätigſten, die Kraft des Göttlichen unmittelbar in ſich tragend, angeſehen worden. So war es auch eine ſehr verbreitete chriſtliche Vorſtellung, daß die Maria, die in dem einen Bilde ſo oder ſo repräſentirt war, auf eine andere Maria eiferſüchtig ſein konnte, wie ein franzöſiſcher König einer Maria förmlich durch einen Botſchafter ſeine Entſchuldigungen deshalb überſandte, weil er immer die andere bei ſich trage.*) Hier zeigt ſich mitten im Chriſtenthum das aus dem Symboliſchen immer wieder heraustretende Uebergewicht des materiellen Naturſtoffes, der ſelbſt in der chriſtlichen Abendmahlsformel, mit dem in ihr

*) Vgl. Schleiermachers Aeſthetik S. 587.

unüberwundenen Widerſpruch zwiſchen dem es iſt und bedeutet, ſich in ſeiner Vieldeutigkeit zum Theil unheilvoll geregt hat, indem das Brot und der Wein, dieſe beiden tiefſten Naturſymbole der chriſtlichen Religion, zugleich als die verwandelten Subſtanzen des göttlichen Leibes und Lebens ſelbſt genoſſen werden ſollen. Das Symboliſche muß aber ſchon deshalb immer alle Einheit der Anſchauung aufheben, weil es in der zwieſpältigen Natur des Symbols ſelbſt liegt, etwas höheres zu bedeuten als es iſt, und darum wird auf dem ſymboliſchen Wege die einheitliche Anſchauung der Gottheit immer in lauter einzelne Vielfältigkeiten und Mehrheiten des göttlichen Weſens zerſetzt und zerſplittert. So iſt das Symbol die unerſchöpflich fließende Urquelle des Polytheismus ſelbſt, und wo, wie in dem vielfach geſpaltenen Madonnendienſt der chriſtlichen Kirche, aus einer Maria gewiſſermaßen mehrere entſtanden ſind, je nach dem ſchwarzen oder weißen Stoff, aus dem ſie gefertigt, oder nach localen und landſchaftlichen Beziehungen, die ihr anhaften, da iſt es das alte polytheiſtiſche Prinzip, es iſt die ſchauerliche Mahnung des Götzenbildes, das ſich begierig wieder in das chriſtliche Bewußtſein hineindrängt.

Die Symbolik, mit welcher alle Kunſt und alle Religion gemeinſam beginnen, zeigt ſich zuerſt als dieſe

rohe, natürliche Stufe des Pantheismus, der das Eine, Göttliche, ſchlechthin in Allem, Endlichem erblickt. Es geſchieht aber darin ſogleich ſchon der erſte Schritt zur Vergeiſtigung dieſer Anſchauung und zwar durch die Kunſt ſelbſt, welche den Naturſtoff, in dem die Erſcheinung der Gottheit feſtgehalten werden ſoll, bearbeitet, ihn alſo dadurch ſchon ſeiner gemeinen Endlichkeit zu entreißen anfängt und mit dem Funken des göttlichen Werdens ſelbſt die roheſte Materie durchleuchtet und bezwingt. Und dies iſt im höheren Sinne das pantheiſtiſche Weſen der Kunſt zu nennen, daß ſie in der Wirklichkeit ſelbſt, die ſie zu ihrem Material überkommt, den Gott zu entwickeln und herauszubilden hat, und dadurch die erſte Bewegung im Bewußtſein der Völker bezeichnet, um in der Wirklichkeit die wahre Totalität des Göttlichen anzuſchauen. Man kann daher von der Kunſt wahrhaft ſagen, daß ſie alle Dinge der Wirklichkeit nur in Gott betrachten und in Gott geſtalten lehre, aber dieſer Pantheismus der Kunſt, wie ſehr er auch der wahrhaft religiöſen Anſchauung und der Freiheit des Bewußtſeins dient, er iſt es doch gerade, von dem gewiſſe chriſtliche Theologen ihre Abneigung und zum Theil ihre Verwünſchungen gegen die Kunſt hergeleitet haben. Tholuck, in einem Aufſatz, der ſich in Neander's Denkwürdigkeiten aus der Geſchichte des

Chriſtenthums (Bd. 1.) befindet, erhebt ſeine Stimme gegen alle Abbildung menſchlicher Vorſtellungen von der Gottheit, und verkennt darin den eigenſten Entwickelungsgang, welchen der menſchliche Geiſt und das Bewußtſein der Völker gerade auf dieſem Wege genommen. Tholuck, der ſelbſt ein Mann von überwiegender Phantaſie iſt, oder wenigſtens bei ſeinem erſten Auftreten war, wo orientaliſche Gluth und Bilderfülle ſeine gläubige Seele durchzogen, er ſcheint ſich allmählig abgeſtumpft und vernüchtert zu haben durch jene traurige Frömmigkeit, die in der vollen lebendigen Wirklichkeit Gott nicht mehr zu finden vermag, und darum auch das Bild haßt, welches, das Jenſeits der Gottheit nicht mehr beſtehen laſſend, in dieſem ſchönen unendlichen Dieſſeits, wie man das Bild nennen muß, die wahre gotterfüllte Wirklichkeit, den wirklichen Gott, bekennt. Jene Richtung des frommen abſtracten Gefühls muß ſich daher immer als kunſtfeindlich zeigen, und Tholuck that dies beſonders auch gegen das Theater, in einer beſonderen Schrift, die er vor mehreren Jahren dagegen gerichtet.

Das ächte Bild, in dem auch erſt die Kunſt ſelbſt zu ihrer wahren Vollendung kommt, wird aber der reinen und würdigen Anſchauung von der Gottheit niemals ſchädlich werden können, ſondern jede Religions-

anſicht, die am meiſten polytheiſtiſche ſowohl wie die am meiſten monotheiſtiſche, muß durch das ächte Bild befriedigt und in ihrem innerſten Bedürfniß nach der Gottheit gehoben werden können. Dies iſt auch die ächt geſchichtliche Entwickelung des menſchlichen Geiſtes ſelbſt. Die Kunſt ſelbſt biegt in ihrer höher und reiner ſich geſtaltenden Entwickelung immer mehr von jenem ſchlechten Pantheismus ab, der einzig und allein zum Vorwurf gemacht werden kann, und der bis in die neueſten Zeiten hinein den Grund zu ſo vielen Anklagen hergegeben, ja gewiſſermaßen zu einer polizeilichen Kategorie geſtempelt worden iſt, der aber, wenn man ihn näher zergliedert, im Grunde nur einen Unſinn enthält, welcher niemals beſtanden hat. Was den Neueren als dieſer Pantheismus verdächtig geworden iſt, der Alles in Pauſch und Bogen für Gott nimmt, und dadurch zuletzt allerdings als gottlos erſcheinen muß, dieſer als ſchlechthin negativ zu bezeichnende Pantheismus, er hat ſich niemals in menſchlichen Geiſteszuſtänden als eine dauernde Form der Anſchauung bethätigen können. Die Kunſt ſelbſt, deren Weſen es iſt, das zerſplitterte Allerlei der Erſcheinung in die wahre Totalität des Daſeins zu erheben, die Kunſt ſelbſt zeichnet den Weg vor, um hinwegzukommen von dieſer bloßen willkürlichen Vergötterung der Materie,

indem ſie von dem Stein, von dem Holzſtumpf, von dem Mineralklumpen, auf den ſich die erſte dumpfe Anbetung des Göttlichen ſtürzt, allmählig fortgeht zu dem auf immer geiſtigerer Nothwendigkeit ruhenden Bilde.

---

18. Die ſymboliſche Kunſt.

Auf der Stufe des Symbols, in dem zuerſt noch am Roheſten das pantheiſtiſche Vielerlei des göttlichen Lebens ſich darſtellen will, vermag die Kunſt ſelbſt nur den Beginn ihrer Wirkſamkeit zu zeigen, und ſie wird darin auch noch nicht in ihrer höheren ſelbſtändigen Bedeutung erkannt. In Aegypten, dem Heimathland der Symbole, ſtanden die Künſtler ſogar in einer gewiſſen öffentlichen Verachtung, und gehörten der Handwerkerkaſte zu, wie ſie denn auch in der Verfertigung der Götterbilder, die ihnen aufgetragen waren, nur als Handwerker verfahren, d. h. nach einer beſtimmten, durch das Geſetz feſtgeſtellten Form und Norm arbeiten durften, von der ihnen abzuweichen nicht erlaubt war.*)

Die ägyptiſchen Künſtler waren deshalb durch das Staatsgeſetz auf die Fortführung eines und deſſelben Kunſtſtils angewieſen, weil dieſer Stil mit der Ver-

*) Vergl. Winkelmann, Geſchichte der Kunſt 1. 75.

faſſung und der Religion des Landes im innigſten Zuſammenhang betrachtet wurde. Plato erzählt daher im 2. Buch ſeiner Geſetze, daß die zu ſeiner Zeit in Aegypten gefertigten Statuen durchaus dieſelbe Bildung und Manier hätten, wie die, welche vor tauſend und mehr Jahren dort gearbeitet worden. Die Erlaubniß der ägyptiſchen Künſtler, zu bilden, ſchränkte ſich auch nur auf die Götter, Könige und Prieſter ein, die (mit Ausnahme der Schnitzfiguren an ihren Gebäuden) einzig und allein in menſchlicher Form dargeſtellt werden durften. Götter, Könige und Prieſter waren aber bei dieſem Volke im Grunde nur dieſelben Repräſentanten des göttlichen Weſens, denn die Götter der Aegypter waren in alter Zeit immer auch die Könige dieſes Landes geweſen, und den älteſten Königen gehörte das Prieſterthum urſprünglich an.

Dies ſtreng monarchiſche Staatsleben, in welchem der freie Menſch noch nicht, wie ſpäter in Griechenland, mit einer Statue belohnt wurde, hüllte ſich deshalb tief und feſt in die Symbole ein, und umſpann mit ihren dunklen Fäden, welche die Kunſt nach politiſcher Vorſchrift ſchlingen mußte, das ganze Volksbewußtſein. In der Kunſt ſelbſt mußte ſich das menſchliche Individuum noch gefeſſelt und unbewegt zeigen. Die Füße der ägyptiſchen Statuen ſind in Parallellinien dicht

zuſammen ſtehend, und nur ein wenig darf ſich ein Fuß vor dem andern hervorſchieben. Ebenſo geſchloſſen und jeder freien Handlung entzogen ſind die Arme, die an den männlichen Geſtalten feſt an die Seiten angeklemmt, ebenfalls in gerader Linie herunterhängen, bei den weiblichen Figuren in der Regel nur der rechte Arm, während der linke gebogen unter der Bruſt ruht. Die Statuen erſcheinen noch an eine Säule angelehnt, mit der ſie aus einem Stück beſtehen. Die geraden und wenig bewegten Linien ſind das Herrſchende und alles Andere Zwingende. Die gebundene und gezwungene Form der menſchlichen Perſönlichkeit darzuſtellen, muß ſich die ägyptiſche Kunſt zu ihrer Aufgabe machen. Selbſt im Tode muß das Individuum ſich als Mumie in ſich ſelbſt einſchließen, weil es ſonſt die Unſterblichkeit nicht zu erringen vermag. Das Individuum als ſolches in ſeiner beſondern Bedeutung wird nur als Mumie Gegenſtand der Kunſt, wo die Malerei bei den Aegyptern ihr Werk beginnt, die mit ihren Farben, deren beſonders ſechs angenommen werden: weiß, ſchwarz, blau, roth, gelb und grün, hinzutritt, um noch zuletzt den menſchlichen Körper mit den heiligen Symbolen zu bemalen. Von den Künſten, die am meiſten auf das Innere des menſchlichen Geiſtes eingehen und daraus entſpringen, erſcheint die Dichtkunſt

ſogar als verboten. Doch erwähnt Herodot (II. 79.) eines ägyptiſchen Volksliedes, das er überall ſingen gehört, und welches er mit dem Linosgeſang der Hellenen vergleicht. Der griechiſche Linos war ein Klagegeſang auf den Tod des alten thebaniſchen Dichters dieſes Namens, den alle Dichter als den Vater ihrer Kunſt beſangen.*) So hatten die Aegypter ein gleiches Klagelied, welches nach Einigen ihr erſtes und einziges Lied geweſen ſein ſoll, und das bei ihnen Maneros hieß, worin der frühverſtorbene einzige Sohn des erſten Königs von Aegypten verherrlicht wurde. Doch ſcheint ſich annehmen zu laſſen, daß die Aegypter mehrere ihnen eigenthümlich angehörende Volkslieder hervorgebracht und geſungen haben.

Die Muſik dagegen hat ſich myſtiſch mit der Aſtronomie verbunden, und hat eine beſtimmte Beziehung zu den Cyklen der Geſtirne, die für das ganze ägyptiſche Geiſtesleben von ſo großer Wichtigkeit ſind. Doch erſcheint die Muſik auch als der Ausdruck des geheimnißvollen Geiſtestaumels, der hier Land und Volk bewegt, namentlich bei den orgiaſtiſchen Phallusfeſten, wo die Flöte ihre wollüſtig ſchwebenden Töne hineinmiſcht. Oſiris ſelbſt will die Völker durch Muſik bilden. In den alten Königsgräbern werden

*) Vergl. Hartmann, Geſchichte der Poeſie I. 96.

vielſaitige Harfen laut, und wer ſie verſteht, hört die Geheimniſſe der Vergangenheit und der Zukunft. Die Muſik erſcheint hier als die allgemeine Kunſt des Geiſterreichs, in der gewiſſermaßen alle andern Symbole des Lebens in myſteriöſer Einheit zuſammenfließen.

Uebrigens haben die Aegypter ſchon muſikaliſche Inſtrumente verſchiedener Art gekannt, beſonders aber die ſehr kunſtvoll ausgebildete Harfe von vielen Saiten. Der tönende Memnon, der Morgengöttin Sohn, ſteht als das Symbol der Göttlichkeit des Klanges da, und verherrlicht den Ton in der Schöpfung, den er an die Bedeutung des Lichtes knüpfte. Das Licht der Frühſonne trifft ſein Bild, und wenn die anbetenden Geſänge der Prieſter es umtönen, antwortet Memnon ſelbſt mit dem Siebenlaut, und er, der Lichtgeiſt, in welchem der Sonnenaufgang verehrt wird, wird zum Gott und Vater der Muſen, in welchen die Natur zuerſt den Ton, der hier gewiſſermaßen als das klingende Selbſtbewußtſein der Natur heraustritt, gewinnt. Dieſes Symbol enthält die entſchiedenſte Andeutung, wie in Aegypten der Menſchengeiſt, indem er den Naturſtoff durch ſeine Symbolik vergöttlicht, doch auch ſchon aus demſelben ſich zur Freiheit hervorzuringen ſtrebt, und zwar durch den Ton, der hier zuerſt als dieſe Gegenwirkung von Licht und Materie, von Geiſt

und Natur, ſich bildet, ausſtrahlend dieſes Ineinander-dringen von Geiſt und Natur, deſſen Product hier der Ton wird. Im Symbol des Memnons vereinigt ſich daher gewiſſermaßen dieſe ganze ſymboliſche Weltan-ſchauung wie in ihrem Grundbilde, indem die Verein-heitlichung von Geiſt und Materie, nach welcher alle Symbolik trachtet, hier im Ton, wie er als die Einheit des Lichts mit dem Stein erſcheint, als erreicht und befriedigt angeſchaut wird. In neuerer Zeit haben reiſende Engländer, die in Aegypten Memnonsſäulen beſichtigt haben, ihrem ächt nationalen praktiſchen Inſtinct gemäß, herausfinden wollen, daß bei dem Tönen der Säule nur Prieſterbetrug dahinter geſteckt, und ſie haben eine Vorrichtung darin entdecken wollen, vermittelſt welcher ein in der Säule verſteckt geweſener Prieſter durch einen Metallſtöpſel den Klang hervorbrachte. Dies iſt auch höchſt wahrſcheinlich, obwohl dieſe trau-rige Klugheit, welche aus allen Räthſeln und Geheim-niſſen im Himmel und auf Erden am Ende ein mechaniſches Figurentheater zuſammenfindet, auch ihr Verletzendes hat. Die weinenden Marienbilder der chriſtlichen Zeiten, welche Thränen von Blut aus ihren beweglichen Augen vergießen, (und den Zeitungsnach-richten zufolge, hat erſt vor Kurzem wieder ein ſolches in Rom Blut geſchwitzt) ſie haben daſſelbe Phänomen

dargeboten, das Symbol in lebendige Bewegung gebracht zu ſehen durch die Mechanik, mit der darin die Symbolik ihre grundthümliche Verwandtſchaft, welche ſie noch von der höheren Stufe des wahrhaft freien Bewußtſeins zurückhält, aufzeigt. Dieſe Mechanik thut aber der inneren Bedeutung des Symbols ſelbſt keinen Eintrag, und bei aller Verfälſchung der Marienbilder hat der Dienſt der Madonna immer ſeine Zeit gehabt, wo er die Gemüther in wahrhafter Bedeutung erfüllte.

Die ſymboliſche Geſtaltungskraft, welche wir in Aegypten als urſprünglich heimiſch erblicken müſſen, drängte ſich in der Baukunſt dieſes Volkes zu den großartigſten und koloſſalſten Hervorbringungen zuſammen. Die ungeheure Felſennatur des Landes ſelbſt war die Grundlage und das Vorbild ihrer rieſenhaften Bauwerke, deren gewaltige und in ſich verſchloſſene Maſſen überall den geheimnißvollen Geiſt dieſes Volkes ausdrücken. Die Baukunſt der Aegypter ging vom Höhlenbau und vom Erdbau aus, worin überhaupt die erſten Anfänge der bauenden Kunſt zu erblicken ſind. Die ägyptiſchen Pyramiden, die als Grabmäler der Könige aufgeführt wurden, weiſen zunächſt jene Form des Erdhügels an ſich auf, der in früheſten Zeiten namentlich bei den kaukaſiſchen Völkerſchaften zur Errichtung eines Denk- und Grabmals diente und die

Gebeine ihrer Verſtorbenen in ſich ſchloß, wie man deren noch heutzutage bei ſlaviſchen Völkern, namentlich in Polen, erblicken kann, wo noch in neuerer Zeit dem großen Kosciuszko in der Nähe von Krakau ein ſolcher Erdhügel aufgeworfen wurde, der durch die Art, wie er gemeinſam von dem ganzen Volke ausgeführt wird, die Betheiligung der ganzen Nation an dem Denkmal ausdrückt. Der Pyramidenbau in Aegypten hat dieſelben einfachen Formen, es ſind die urſprünglichen Naturformen, bei denen zum Theil die Felſengeſtaltungen des Landes als Vorbild gedient haben. Ein Steinhügel bildete den inneren Kern der Pyramide, um den Quadern herumgelegt wurden. Im Innern befanden ſich, meiſtens aus großen Quadern gebaut, die Todtenkammern, in welchen die Sarkophage ſtanden, oder die Leichen ruhten auch in tiefen Aushöhlungen des Fußbodens. Gänge verbanden inwendig die einzelnen Kammern. Als Wächter dieſes heiligen Todtenreichs ſtand die gewaltige Sphinx vor der Pforte, und hütete, als Sinnbild der tiefſten und geheimnißvollſten Weisheit, den Zugang. Hier webt ſich Kunſt und Natur zu einer ſeltſamen Hülle ineinander, um inwendig ein Daſein zu faſſen, welches ſein Unendliches, zu dem es hier entrückt erſcheint, nur wieder als eine neue geheimnißvolle und unzerſtörbare Endlichkeit aufzeigt.

So iſt die Pyramide die einfache Grundgeſtalt und Concentration des Symbols überhaupt, wie es das Weltbewußtſein auf dieſer Stufe der Zeiten ausdrückt.

Wenn es für die ägyptiſchen Künſtler ein Staatsgeſetz gab, durch das ſie in der Bildung der menſchlichen Figuren eigenthümlich beſchränkt wurden, ſo ſcheint ihnen dies in ihren Darſtellungen der Thiere nicht in dieſer Weiſe hinderlich geweſen zu ſein, weshalb denn auch in den Gebilden derſelben immer eine größere Freiheit des Stils und eine mehr künſtleriſche Schöpferkraft ſich zeigt. Die Thiere waren an ſich heilige Symbole, die Katze, das Krokodil, das Flußpferd, die Fiſchotter, die Schlange, und mehrere andere, wurden mehr oder weniger Gegenſtände der religiöſen Andacht, und ſo als Zeichen der Gottheit von den Künſtlern gebildet.

Ein anderes vielgebrauchtes Symbol iſt der Phönix, dieſer heilige und geheimnißvolle Vogel, deſſen Lebensgeſchichte zuerſt der wundergläubige Herodot ausführlicher erzählt hat. Ein Theil ſeines Geflügels iſt golden, der andere roth, und an Geſtalt und Größe gleicht er dem Adler, doch hat ihn Herodot ſelbſt nur in einem Bilde geſehen. Dieſer Vogel kommt alle fünfhundert Jahr einmal nach Aegypten, aber er kommt nur dann, wenn ſein Vater geſtorben iſt. Er kommt

aber aus Arabien herübergeflogen, um ſeinen todten Vater, den er in Myrrhen eingehüllt, in das Heiligthum des Helios zu tragen und dort zu begraben. Dies iſt das Symbol der Wiedergeburt der neuen Zeit, und der in der Myrrhenkugel verſchloſſene Vater iſt die alte Zeit, die in der Sonnengluth des Helios, durch welche ſich Alles ewig erneut, zu Grabe getragen wird. Mit dem alten Zeitenvogel ſtürzt ſich der neue zuſammen in die Flammen der ausbrennenden Zeit, und aus der eigenen Aſche ſchwingt er ſich in verjüngter Lebensgeſtalt empor, als die neue Zeit. In dieſem Sinnbild, in welchem die Aegypter zunächſt eine ihrer aſtronomiſchen Perioden angedeutet haben, oder das große Jahr ihrer Zeitrechnung, das ſich immer in gewiſſen Cyklen vollendete, in ihm hat jener Glaube an eine neue Zeit, der von Alters her immer die Herzen der Völker bewegt, ſein wunderbares Symbol gefunden, das bis auf unſere Tage lebenskräftig geblieben iſt. Zu einem Bild der menſchlichen Unſterblichkeit, und beſonders der Auferſtehung des Fleiſches iſt der Phönix zuerſt durch die chriſtlichen Kirchenväter gemacht worden, und hat auch in dieſer Bedeutung der modernen Poeſie vielfach gedient.*)

In ſeiner Entſtehung bedeutet aber dies Symbol

*) Creuzer, Symbolik I. 145.

die ewige Erneuerung der Zeiten für die Völker, und man hat bis in unſere Tage hinein dies Symbol gebraucht, um eine neue Wendung der öffentlichen Geſchicke, den Kampf zwiſchen alter und neuer Zeit, und die Kraft der Wiedergeburt des Völkerglücks und der Völkerfreiheit, damit zu bezeichnen. Von Zeit zu Zeit, nach Ablauf gewiſſer Cyklen des Geiſtes, brennen die Lebensformen der Völker zu Aſche, und die richtige Zeit muß eingehalten werden, um das erſtorbene Leben hineinzutragen in den Aufgang des neuen Sonnenjahrs, wo aus der Aſche ſich wieder die neue Geſtalt erhebt.

Dies Symbol hat ſich auch in einem andern Bilde bei den neueren Völkern forterhalten, in den ſogenannten Johannisfeuern, die zur Zeit des Sommerſolſtitiums noch jetzt im Norden und auch bei uns in Deutſchland auf den Höhen angezündet werden, und die von Uralters her mit dem Begriff, daß die alte Zeit verbrannt werden ſolle, den Gedanken der Zukunft und der Freiheit des Völkerlebens verbunden haben. Immer iſt es daſſelbe Bedürfniß nach Erneuerung und Verſöhnung, nach Geſtaltung und Vollendung, das die Völker in unruhig und befriedigungslos gewordenen Geiſteszuſtänden zum Symbol treibt, und gewöhnlich iſt es daſſelbe uralte Symbol, das aus den früheſten Völkerbedürfniſſen her immer wieder in

die neuen Zuſtände als ihr eigenſtes Zeichen ſich hineindrängt.

---

19. Die türkiſche Blumenſprache.

Das Symbol, als die untergeordnetere und willkürlichere Form des Bewußtſeins, kann auch in ſpäteren Zeiten beliebig geſchaffen werden, und hat inſofern nicht, wie der Mythus, ſeine beſtimmte hiſtoriſche Epoche, die es ausfüllt und umſpannt. So nennt man auch ſymboliſch diejenigen bildlichen Denkformeln, wie ſie in alten Philoſophenſchulen, namentlich bei den Pythagoräern, gewiſſermaßen die Schulſprache auszumachen ſchienen, und die in einem natürlichen Gleichniß eine beſtimmte geiſtige Bedeutung einzuſchließen ſuchten. So war bei den Pythagoräern, welche ihre Weisheit zum Theil aus dem Orientalismus entwickelten, eine ſolche ſymboliſche Denkformel zum Beiſpiel die: ſitze nicht auf dem Scheffel, mit der man doch eben nicht geheimnißvoll zu thun braucht, obwohl ihr Sinn in alter Zeit ſelbſt verſchiedenartig ausgelegt wird, indem Porphyr ſie deutet: lebe nicht unthätig! Jamblichus aber: Trage nicht Nahrungsſorgen ins Geiſtige über, und lebe mehr der Seele und der Betrachtung, als dem

Leib und dem Leiblichen!*) Dies iſt eine Symbolik, wie wir ſie heut noch alle Tage hervorbringen, und wie ſie in den Freimaurerlogen zu den feſtſtehenden Formen gehört.

So iſt auch die Blumenſprache der türkiſchen Harems eine ſolche ſich künſtlich fortentwickelnde Symbolik, welche aber weit kunſtvoller zuſammengefügt iſt, als die pythagoräiſchen Denkſymbole, indem hier an das Naturbild, die Blume, jedesmal eine ganze zuſammenhängende Gedankenreihe geknüpft wird. Joſeph von Hammer hat in ſeinen „Fundgruben des Orients" zwei ſehr gelehrte Abhandlungen über die Symbolik des Harems, wie er die Blumenſprache nennt, geliefert, und es iſt bemerkenswerth, daß dieſe Symbolik, wieviel Bedeutung auch bei den andern aſiatiſchen Völkern die Blume hat, überhaupt nur bei den Türken ſich erzeugt, wo ſie die Frauen des Harems als ein Produkt ihrer müßigen Phantaſie und zugleich als eine Politik ihres Herzens hervorgebracht haben.

Dieſe Blumenſymbolik beſteht aber eigentlich darin, daß gewiſſe Wörter genommen werden, welche ſich auf die Namen gewiſſer Blumen und Früchte reimen, und nachdem dieſer Reim einmal gewählt und feſtgeſetzt iſt, dient er dazu, einen ganzen im Sinn behaltenen Satz

*) Vergl. Creuzer, Symbolik I. 39.

zu bezeichnen, welcher mit dem gegebenen Reim endigt. Auf dieſe Weiſe beſteht die Blumenſprache nicht aus einzelnen Worten oder Phraſen, ſondern immer aus einer ganzen Gedankenvorſtellung, an deren Sinn durch die Blume oder die Frucht erinnert wird, deren Namen mit dem letzten Wort des Gedankenſatzes ſich reimt, was bei einer Sprache, welche ſo reich an Reimen iſt, wie die türkiſche, vorzugsweiſe begünſtigt werden muß. Der bei jeder Blume vorzugsweiſe anzunehmende Reim iſt jedoch feſtgeſetzt, und die Kenntniß der Blumenſprache beſteht dann eben darin, die angenommenen Reime zu kennen, welche den beſtimmten Gedankenſatz nach ſich ziehen. So iſt z. B. in dem ſymboliſchen Wörterbuch des Harems, womit uns Hammer bekannt gemacht hat, Klee die Bezeichnung für den Satz: ich liebe dich bis in des Todes Weh, u. dgl. Hier zeigt ſich das Symbol als eine Gemeinſchrift, die nur den Eingeweihten verſtändlich iſt, und die ein Auskunftsmittel für die mangelnde oder verbotene Oeffentlichkeit der Verſtändigung dargeboten, ein Beweis wie durch türkiſche Zuſtände eine völlig organiſirte Heimlichkeit und ſymboliſche Geiſtesformen geſchaffen werden können.

---

20. Der Mythus.

Um ſich vom Symbol zum ächten Bild zu erheben, muß die Kunſt ihren Durchgang durch den Mythus nehmen.

Der Mythus iſt ſchon die innerlichere und umfaſſendere Geſtaltung des ganzen Volksbewußtſeins, das in ihm ſich ſelbſt gegenſtändlich zu werden geſtrebt hat. Der Mythus, als dieſe urſprüngliche Geſtalt des Volksbewußtſeins, aus welchem alle anderen Geſtaltungen und Geiſtesentwickelungen herfließen müſſen, der Mythus wird ſich zwar oft des Symbols als Mittel oder auch als Anlaß ſeiner Darſtellungen bedienen, und beſonders hat Creuzer in ſeiner Symbolik und Mythologie der alten Völker die Entſtehung der Mythen aus den Symbolen oft ſehr überraſchend nachgewieſen. Aber der Mythus iſt ſchon dieſe geiſtigere Totalität, welche in einer auf die rein geiſtige Erkenntniß abzielenden Form, die erſten Regungen des Geſchichtslebens und des denkenden Bewußtſeins in Verbindung mit dem Naturleben und mit den gegebenen örtlichen Verhältniſſen ineinsgeſtalten will.

Der Mythus erſcheint vorzugsweiſe in Indien als dieſe erſte Geſtalt aller Philoſophie, Religion und Poeſie. Denn da der Mythus das urſprüngliche Volksbewußtſein ſelber iſt, ſo erſcheint in ihm Das,

was urſprünglich im Volksbewußtſein verbunden lag, zuerſt als eine einheitliche Geſtalt, als die Einheit von Wiſſen und Leben, Denken und Glauben, als die Einheit von Speculation und Geſchichte.

Der Mythus iſt die Sage vom Geiſt, in welcher dieſer zum erſten Mal zu Worte zu kommen geſtrebt hat, wie denn *μῦθος* zunächſt nichts Anderes iſt als *ἔπος*, das Wort, hierin zugleich die erſte Form aller Poeſie im Epos andeutend, wovon wir ſpäter zu ſprechen haben werden. Bei Homer erſcheint *μῦθος* auch noch völlig gleichbedeutend mit *λόγος*, ſo daß ſich der Mythus hierin als die geſtaltete Vernunft und Wahrheit ſelbſt ergiebt, innerhalb deren noch gar keine Trennungen zwiſchen Wahrheit und Unwahrheit ſtattfinden können, welche Trennung erſt in den ſpäteren Zeiten angenommen wird, wo *μῦθος* nur eine Erdichtung bedeutet, wie im Gegenſatz zu der von der Wahrheit erfüllten und beglaubigten Erzählung, die nun vorzugsweiſe als *λόγος* erſcheint.

In ſeinem urſprünglichen Weſen iſt aber der Mythus keineswegs als Erdichtung zu nehmen, welches eine willkürliche Erfindung ausdrücken würde, ſondern der Mythus iſt vielmehr die wahre Dichtung ſelbſt, an der aber kein Einzelner gedichtet, ſondern in der das Ganze aus ſich ſelbſt heraus zum Gedicht geworden

iſt. Der Mythus iſt die objective Poeſie des Volksbewußtſeins, das eben ſich ſelbſt in ſeiner Wahrheit darin anſchauen will und darum in dieſem ſeinem natürlichen Drang der Selbſterkenntniß, gleich dem Seidenwurm, der ſich ſelbſt verſpinnt, ſich dieſe Hülle der Dichtung webt, um darin ſein eigenſtes Weſen in göttlicher Freiheit auszuſpannen.

Die fortwährend ſchaffende Begeiſterung, welche das Volksleben in ſeinen innerſten Tiefen und in ſeiner geheimſten Stille durchdringt, ſchafft überall den Mythus, wo das Volk in ſeinem Urgrunde ſich rührt, und zum erſten Male gegenſtändlich aus ſich heraustritt, um ſeiner ſelbſt deſto gewiſſer zu werden, welches in dieſem mythiſchen Denken geſchieht, das zugleich philoſophiſches Dichten iſt. Die Mythen erſcheinen daher faſt immer aus hiſtoriſchen und philoſophiſchen Elementen gemiſcht, welches philoſophiſche Element an ihnen vorzugsweiſe das religiöſe oder das theomythiſche iſt, und je älter und unverbildeter noch der Mythus iſt, deſto mehr trägt er noch in der Regel von dem philoſophiſchen Ernſt der Urwelt in ſich, bis das Poetiſche als ſolches überwiegender in ihm wird und ihn durch Heiterkeit und Schönheit immer mehr ſänftiget und mildert.

---

21. Die Geſtaltungen des Mythus in Indien.

Der Mythus iſt aber bei den Indiern noch nicht zu dieſer plaſtiſchen Geſtalt der Schönheit gediehen, in die er ſich bei den Hellenen erhebt. Je mehr geiſtige Innerlichkeit das indiſche Volk bewegte, deſto ſchärfer trennten ſich in ſeiner Anſchauung ſowohl, wie in ſeiner Kunſtbildnerei noch die Elemente des Bildes und des Gedankens auseinander, und das Bild der Gottheit ward von vorn herein nur mit dem Bewußtſein hingeſtellt, daß es ein unvollkommenes und mangelhaftes Zeichen für daſſelbe ſei, und daß die wahre Bedeutung davon in der innerlichen Vorſtellung, im Denken und im Gefühl der Gläubigen, zurückgeblieben ſei, dem aber in ſeiner Tiefe und Fülle gar nicht genügt werden könne durch das Bild. Die mythiſchen Geſtalten, welche dies Volk zum Ausdruck ſeiner inneren Gedankenwelt gefunden, ſchweifen daher immer in das Maßloſe und Ungeheure hinüber, und können ſich nicht genug thun an Zeichen und Attributen, um den unendlichen Inhalt, auf den ſie bezogen werden, zu erſchöpfen.

Die mythiſche Darſtellung erſcheint daher in Indien vorzugsweiſe in der Bedeutung der Allegorie, die aus ſolchen, die innere Welt von der älteren abſcheidenden, Geiſteszuſtänden geboren wird. Die Allegorie

iſt nicht die abſolute Durchdringung von Weſen und Form, aus welcher allein die Schönheit wird, ſondern in ihr bedeutet die Form nur das Weſen; das Bedeutſame, für das alle möglichen Zeichen und Sinnbilder ganz äußerlich hervorgeſucht werden können, macht den eigentlichen Character der Allegorie aus. Dieſe allegoriſche Bildnerei erzeugt daher ebenſoſehr das phantaſtiſch Rieſenhafte, wie das Kindiſche und Triviale, und innerhalb dieſer beiden Sphären bewegt ſich auch die indiſche Kunſtdarſtellung. Das Unſchöne und Geſchmackloſe, das der Allegorie in der Regel eignet, beherrſcht im höchſten Grade alle Kunſtformen des indiſchen Volkes. Die Weisheit wird durch viele Köpfe, die Tapferkeit und Stärke durch viele Arme abgebildet.

Die Allegorie ſchließt immer ein Reflexionselement in ſich, das nicht zur wahren Plaſtik zu bezwingen iſt, weil es, ſtatt des Genuſſes der unmittelbaren Anſchauung, nur den Sinn der Deutung weckt, und eigentlich nur eine Erinnerung an das Weſen ſelbſt iſt, worin ſich gerade die Zerfallenheit des Bewußtſeins zwiſchen Gedanke und Bild am entſchiedenſten herausſtellt. In Zeiten der Entartung des Geſchmacks und des ganzen Lebensverfalls, wo ein Widerſpruch zwiſchen den innerſten Elementen des Daſeins entſtanden iſt,

thut ſich daher gewöhnlich die allegoriſche Symbolik am meiſten hervor. Als das Nationalleben der Römer am tiefſten geſunken war, wurde ganzen Büchern bei ihnen eine allegoriſche Einkleidung gegeben. So ſchrieb Martianus Capella eine ganze Encyclopädie aller Wiſſenſchaften unter dem Bilde einer Hochzeit der Philologie und des Merkurs.

Die allegoriſche Bildnerei zeigt hauptſächlich den Drang nach Perſonification auf, und es iſt das Perſönlichwerden der Ideen, das Suchen nach einer individuellen Verkörperung des geiſtigen und göttlichen Inhalts, um die es ſich dabei handelt. Die vielfachen Incarnationen, welche der indiſche Gott Wiſchnu erfuhr, ſtellen in der indiſchen Religionsanſchauung das eigentliche Weſen dieſer nach Verkörperung ſich drängenden Symbolik des Geiſtes dar. In endloſen Geſtaltungen ſtürzt ſich der Gott in die Materie hinein, und kann doch ſeine Weſenheit in den Formen derſelben gar nicht erſättigen, weshalb er eine Incarnation nach der andern zur Vollbringung ſeiner ſelbſt erwählt. Die Statue, in welcher der Gott vorgeſtellt wird, hat dann dieſelbe ſchwankende Bedeutung, es wohnt die Kraft des Gottes allerdings in dem Götterbilde ſelbſt und ſtrahlt in demſelben ihre Wirkung auf die Welt aus, aber die Anſchauung ſelbſt kann ſich auch bei dieſem

Bilde nicht beruhigen, ſondern ſie ſchweift immer wieder davon ab zu einer Allgemeinheit des Bewußtſeins hin, worin ſie in einer unbegränzten und ſchrankenloſen Form den Gedanken des Göttlichen weiter fortſpinnt, während im helleniſchen Bewußtſein die gefundene plaſtiſche Form zugleich die Beruhigung und die Gränze für die Anſchauung des Geiſtes wird. Es giebt daher gar nichts Feſtes und Beſtimmtes auf dieſer Stufe des Symbols, welche uns das indiſche Bewußtſein vorführt, ſondern alle Zeichen und Sinnbilder taumeln in wilder Mannigfaltigkeit durcheinander, eine Geſtalt verwandelt ſich urplötzlich in die andere, und die buntſcheckigſte Sinnlichkeit, die das Leben des Geiſtes bedeuten ſoll, ſchiebt ſich in maßloſen Gebilden hin und her.

Ehe Chriſtus als wahres Bild, das heißt, als die ächte Einheit des Göttlichen und Menſchlichen, erſchienen war, ehe die wahre Wiedereinſetzung des Bildes in ſein geiſtiges und göttliches Recht durch das Chriſtenthum ſtattgefunden hatte, entfaltete ſich ſchon in der indiſchen Phantaſie die Weisheit des Menſchgewordenen göttlichen Geiſtes, mußte aber in ſich ſelbſt wieder vergehen und erſterben, ohne zum weltgeſchichtlich bewegenden Prinzip werden zu können. Im Kriſchnas drängen ſich alle ſonſt zerſtreuten Formen der Natürlichkeit zuſammen, um in ihm ihr geiſtiges Band

zu finden, und einer Einheit des Geiſtes in ihm ſich zu unterwerfen. Die Dreifachheit des urgöttlichen Weſens, wie ſie ſchon in dem indiſchen Bewußtſein lebt, hat ſich im Kriſchnas zu einer Einheit zuſammengefaßt, welche das ganze Daſein als wahrer Lebenshauch durchdringt, und in den Urgrund der Natur und des Geiſtes zugleich ihre Wurzeln hinabgeſenkt hat. Aber es kann ſich unter dieſem Volke noch keine einheitliche und harmoniſche Lebensgeſtaltung daraus zuſammenfügen, die wahre Form der Schönheit wird noch nicht auf dieſem Grunde geboren, und das Bild zerbricht ſofort wieder in ſeine elementaren Beſtandtheile, es wird immer wieder der ſchroffe Gegenſatz von Natur und Geiſt daraus, und die damit verbundene Vernichtung der individuellen Perſönlichkeit, an welche das Bewußtſein auf dieſer Stufe unrettbar verfällt. Denn das Märtyrerthum, welches die harmoniſch erſchaffenen Formen des körperlichen Daſeins um des Geiſtes willen zerſtückelt und durch auferlegte unnatürliche Bußen aufreibt, das Märtyrerthum kehrt ſich in allen Epochen der indiſchen Volksentwickelung immer wieder als die höchſte Spitze des Bewußtſeins heraus. Im Beſitz ihrer höchſten Weisheit ſetzt dieſe Weltanſchauung den wahren Werth des Daſeins doch nur wieder in die Trennung des Geiſtigen und Natürlichen, und ihr Ideal

iſt demgemäß nicht das Handeln und die lebendige perſönliche Bewegung der That, ſondern das Büßen, das Ertödten der natürlichen Kraft des Lebens. Dies indiſche Märtyrerthum, in dem Görres und Andere ſo viel Chriſtliches haben wiederfinden wollen, hat ſich denn auch bis in die ſpätere chriſtliche Denkweiſe ſelbſt wieder gewaltig hineingedrängt. Jene alten Einſiedler und Riſchi's der Indier, welche ſich ſo übernatürliche Qualen zumutheten und darin den Stachel höchſter Seligkeit und wahren göttlichen Bewußtſeins empfanden, ſie wiederholen ſich in der erſten aſcetiſchen Epoche des Chriſtenthums, das darin noch ſeinen mächtig nachwirkenden Zuſammenhang mit der Geiſtesart des Orients aufzeigt.

---

22. Das perſiſche Lichtſymbol.

Zwiſchen Symbol und Allegorie in der Mitte ſteht das perſiſche Lichtſymbol, in welchem es ſich um keine künſtliche Bildnerei einer religiöſen Vorſtellung handelt, ſondern wo das Natürliche das Göttliche unmittelbar ſelbſt iſt und bedeutet. Ormuzd, der Gott des Lichts, iſt zugleich das abſolut gute Weſen, weil er das abſolut reine Licht ſelbſt iſt. Vor Erſchaffung aller Dinge war das Wort, das vom Throne des

Guten her gegeben worden, und aus welchem das Urlicht gefloſſen, welches Ormuzd iſt, der ewige Lichtquell, Erſtgeborener aller Weſen. In ebenſo entſchiedener natürlicher Einheit des Finſtern und Böſen ſteht ihm das Reich des Ahriman gegenüber, und die ganze Weltanſchauung bewegt ſich in dieſem einfachen Dualismus, der in dem Kampf und der Miſchung des Gegenſatzes das wahre Beſtehen der Dinge erblickt, und wo durch den Kampf dieſer beiden unendlichen Prinzipien das Endliche ſich wahrhaft in Gott geſetzt ſieht, wie es die höhere Lehre der Magier ausgedrückt hat.

Symboliſch iſt dieſe Weltanſchauung der Perſer allerdings noch inſofern zu nennen, als hier nicht Licht und Feuer als bloßer materieller Naturſtoff göttlich verehrt werden, ſondern nur das ihnen inwohnende Prinzip, ihre höhere geiſtige Weſenheit. Auch fehlt es der perſiſchen Religionsanſchauung nicht an vielfachen einzelnen Symbolen, beſonders der Thierwelt, worin ſie ihre ethiſchen Prinzipien ſinnbildneriſch ausgedrückt hat. Das vorherrſchend moraliſche Element ihrer Anſchauung, das der Phantaſie nicht günſtig war, konnte freilich auch die Hervorbringungen in der Kunſt nicht auf eine ausgezeichnete Stufe heben. Die Perſer hatten, wie Herodot erzählt, die Meinung, daß die

Götter gar nicht in menſchlicher Geſtalt gebildet werden könnten, und Winkelmann wies in ſeiner Geſchichte der Kunſt nach, daß die Statuen von dem perſiſchen Gott Mithras, die an verſchiedenen Orten in Rom zu ſehen ſind, nicht von perſiſchen Künſtlern herrühren können, ſondern ſpätere griechiſche oder römiſche Arbeiten ſind, wie denn der Dienſt dieſes Gottes Mithras, der in der perſiſchen Religion gewiſſermaßen als der Mittler zwiſchen den beiden Prinzipien des Lichts und der Finſterniß erſcheint, ſich noch im ſpäteren Römerreich als Geheimdienſt verbreitete und mit den erſten Geſtaltungen des Chriſtenthums nicht unweſentlich zuſammenhing.

---

22. Das plaſtiſche Ideal des Hellenismus.

In der plaſtiſchen Welt der Griechen haben wir nun vorzugsweiſe das zur höchſten Vollendung ſeiner Form gelangte Schönheitsideal ſelbſt anzuſchauen. Das Schönſte und der Schönſte iſt in der helleniſchen Weltanſicht der Gott ſelbſt, und die Kunſt, deren höchſtes Ideal immer die Menſchwerdung Gottes iſt, hat die Aufgabe, dieſen menſchgewordenen Gott als das wahrhaft Schöne zu bilden.

Die Kunſt tritt hier als die ächte Opferprieſterin der Gottheit auf, und wie die Götter ſonſt in den finſterſten Zeiten des Heidenthums blutige Menſchenopfer zu ihrer Genugthuung verlangten, ſo waren es bei den Hellenen nun die ſchönſten menſchlichen Formen, die ihnen geopfert und geweiht wurden. Der Gott nimmt das Opfer dieſer ſchönen Menſchenform an, und vollbringt in der Erſcheinung derſelben ſeine höchſte Offenbarung. Das aber, was am Gott das Schönſte iſt, iſt der Menſch, das höchſte Schöne oder die ſchönſte Erſcheinung konnte nur das Ideal der menſchlichen Natur ſein, in welchem das Götterideal ausgeprägt wurde.

Dieſer Gedanke, daß das höchſte Menſchliche zugleich das wahrhaft Göttliche iſt, hat ſich zuerſt im Hellenenthum als die plaſtiſche Religion dieſes Volkes zu geſtalten begonnen. Dieſer Gedanke, der im Chriſtenthum ſpäter zu dieſem welterſchütternden und weltverzehrenden Gährungselement wird, und der uns heut noch in ſchweren Geiſteskämpfen gefangen hält, er findet in dem glücklichen Volksnaturell jener Zeit ſeine ruhige und harmoniſche Löſung durch die Plaſtik. Wenn im Hellenenthum, in dieſer erſten Offenbarung von der Einheit des Göttlichen und Menſchlichen, wenn in ihm als die eigentliche Schönheit Gottes der

Menſch heraustrat, ſo wurde darauf im Chriſtenthum ſcheinbar das Gegentheil davon offenbar, und es wurde in dieſem zuerſt verkündigt, daß das Schönſte am Menſchen Gott ſei. Hier deutet ſich uns zuerſt der Gegenſatz der helleniſchen und chriſtlichen Weltanſchauung an, den wir aber hier ſchon in dieſer vorläufigen Beziehung uns gegenwärtig erhalten müſſen, um auch das Hellenenthum ſelbſt in ſeinem weſentlichſten Sinn für die ganze Entwickelung der Zeiten aufzufaſſen. Im Hellenenthum und im Chriſtenthum ſtellen ſich uns zwei urſprüngliche Grundformen der göttlichen Offenbarung dar, die durch ein innerſtes gemeinſames Band miteinander verbunden ſind, die ſich deshalb in der ganzen nachfolgenden Geſchichte niemals wieder loslaſſen, ſondern unaufhörlich locken und reizen, die ſich fortwährend zu durchdringen trachten, in der Kunſt ſowohl wie in der ganzen Geiſtesbildung der Neueren, und in allen ihren ſich geſtalten wollenden Lebenszuſtänden.

Die eigentliche Hauptgeſtalt des Lebens war aber im Hellenenthum doch der Gott, es handelt ſich im Hellenenthum weſentlich um das wahre Götterthum, wie es ſich im Chriſtenthum zuerſt um das wahre Menſchenthum handelt. In der Schönheit des griechiſchen Gottes verzehrt ſich noch die ſelbſtändig

Bedeutung der menſchlichen Natur. Die menſchliche Schönheit des Gottes hat zugleich alles Eigendaſein des menſchlichen Lebens wie ſeine Beute an ſich geriſſen, während im Chriſtenthum die göttliche Schönheit des Menſchen zuerſt ſich hervorbildet und damit das Reich des freien wahrhaſt menſchlichen Selbſtbewußtſeins in der Geſchichte beginnt. In der Ilias bekriegen ſich noch die Götter und die Menſchen, und es wird von Seiten der Götter gewiſſermaßen Jagd gemacht auf die Menſchen, die, ein Spielball der Götterlaune, elend hin und her geworfen werden, und dem Gott gegenüber keine Bürgſchaft für ihr individuelles Eigenleben haben. Im homeriſchen Epos zeigt ſich dieſe willkürliche Beſtimmung, welche das menſchliche Weſen durch das göttliche empfängt, noch von der gemüthlichen und heitern Seite des unmittelbaren Naturlebens, es iſt auch in den Göttern ſelbſt der rohe Naturzuſtand ihres Daſeins, der ſie mit den Menſchenkindern in dies abenteuerliche Handgemenge bringt. Der Menſch ſelbſt, als der Gegenſtand dieſer göttlichen Wegelagerung und Raubritterei, erträgt noch mit fröhlicher Laune die tyranniſche Uebermacht des Göttlichen, der er individuell erliegen muß. Ihn hält dafür die allgemeine Macht des göttlich und menſchlich verzweigten Volkslebens aufrecht, auf deſſen Grund er ſo behaglich ruht, und

von dem er ebenſo wenig heruntergleiten kann, wie die Götter ſelbſt von ihrem ſie feſtbindenden Olymp losgekettet werden können. Dies ſind die epiſchen Geiſteszuſtände, die im Homer ihre eigentliche Nationaldichtung und ihre wahre Concentration erhalten haben. Der Mangel an individueller Berechtigung aber, welcher ſich ihren Göttern gegenüber bei den Griechen zeigt, wird durch die Tragödie zu einer beſtimmten Idee ausgebildet und erſcheint hier als dieſe, das ganze perſönliche Leben bezwingende, Schickſalsidee, welche zugleich als die höchſte poetiſche Idee daſteht, zu der es das helleniſche Alterthum überhaupt hat bringen können. Die Schickſalsidee iſt die zum Bewußtſein gebrachte Idee des menſchlichen Individuums, das in ſeinem Eigenleben den Göttern zum Raube preisgegeben iſt, und die Tragödie hat aus dieſer Idee heraus den tiefſten Klagegeſang über die, durch die göttliche Macht hervorgebrachte, Zerſtückelung des menſchlichen Lebens ertönen laſſen.

In der griechiſchen Tragödie tritt zuerſt dieſe merkwürdige Kehrſeite des antiken Volksdaſeins heraus, auf der es ſich in ſeinem menſchlichen Selbſtbewußtſein gebrochen und beeinträchtigt bekennt, und durch die Trauer, die es um der menſchlichen Bedürftigkeit willen erhebt, zugleich ſchon ſeinen Wendepunkt andeutet, den

man in den Chorgeſängen des Sophokles vielfach als einen chriſtlichen bezeichnet hat. So fehlt in der griechiſchen Tragödie die eigentlich menſchliche Wirklichkeit, die nur als eine beeinträchtigte im Gegenſatz zu der göttlichen Machtausübung hingeſtellt iſt, die ſich aber nicht zu dieſer freien ſelbſteigenen Lebensgliederung entfalten kann. Und wo die weltliche individuelle Wirklichkeit ſchon mehr durchzubrechen ſtrebt, wie bei Euripides, macht ſich zugleich ein Verfall des eigentlich antiken Kunſtprinzips ſchon bemerkbar. Das Alterthum bringt es immer nur zum Drama des in das Menſchenthum hineinſpielenden Götterlebens, während auf dem Grund und Boden des Chriſtenthums erſt das Drama des aus dem Göttlichen heraustretenden wahren Menſchenlebens beginnt.

Wenn die griechiſche Poeſie die Gegenſätze des Göttlichen und Menſchlichen bis zu dieſer höchſten Spitze der tragiſchen Schickſalsidee gegen einander heraustreten läßt, ſo haben wir in der bildenden Kunſt der Griechen, in der Sculptur, das eigentlich bindende und vermittelnde Prinzip des helleniſchen Lebens zu erkennen. Die Sculptur, als dieſe eigentliche Kunſt der plaſtiſchen Bildung, iſt als die weſentlichſte Ergänzung zum Epos und zur Tragödie der Griechen zu betrachten, und hilft erſt die Totalität der helleniſchen

Weltanſchauung zu einem Ganzen vollenden. In der bildenden Kunſt werden die Formen und die Züge der menſchlichen Schönheit gewiſſermaßen in Gott geſammelt, es tritt nicht die göttliche Schönheit aus dem Menſchenbilde heraus, ſondern die menſchlichen Formen werden von den Künſtlern eklektiſch zuſammengeleſen, und wo er die ſchönſten findet, bildet er den Gott darin. Die ideale Götterſchönheit, wie ſie aus der idealen Menſchenſchönheit herrlich hervorgeht, zeigt hier die Ineinanderbewegung des göttlichen und menſchlichen Weſens nur in jener äußerlichen Natürlichkeit an, die als die Gränze und Schranke des antiken Lebens überall ſtehen bleibt, und in der Plaſtik, als dieſer eigentlichen Kunſt des antiken Lebens, ſich durch die Art und Weiſe der Bildung des Gottes ſelbſt am meiſten anzeigt.

Das Schönheitsideal, das die Griechen aus vielen einzelnen ſchönen Formen von verſchiedenen Körpern her zuſammenſuchten, wie von vielen großen Künſtlern des Alterthums ausdrücklich überliefert iſt, das Schönheitsideal erſcheint dadurch gewiſſermaßen als ein Sammelbegriff der ganzen Wirklichkeit ſelbſt, und das daraus hervorgegangene Bild der Gottheit wird zu einem Collectivbild der Menſchheit ſelbſt, zu einem Auszug und Inbegriff aller ſchönſten menſchlichen Formen. Die Gottheit erſcheint in dieſem ihrem Bilde als der

Inbegriff der Menſchheit ſelbſt, aber in dieſer bloß natürlichen Zuſammenfügung der göttlichen und menſchlichen Elemente.

Man hat in der Kunſttheorie zu behaupten geſucht eine ſolche Auswahl einzelner ſchöner Formen von verſchiedenen Körpern zu einem Ganzen ſei unmöglich und unkünſtleriſch, und beſonders hat Bernini die Meinung ausgeſprochen, ein beſtimmtes Glied und Theil des menſchlichen Leibes paſſe ſich zu keinem andern Körper, als dem es urſprünglich eigen iſt. Dieſe Anſicht iſt jedoch namentlich durch Winkelmann, (Kunſtgeſchichte II. 61. flg.) entſchieden widerlegt worden, und ſie wird es am meiſten durch die Anſchauung der Antike ſelbſt, in der die individuelle ſchöne Form, von den verſchiedenſten Seiten her der Wirklichkeit entlehnt, ſich zur Harmonie des ganzen Bildes, und zur einheitlichen Geſtalt der Gottheit ſelbſt zuſammenfügte. Dieſe objective Einheit des Mannigfaltigen macht auch vorzugsweiſe das Weſen der Antike und den Character des plaſtiſchen Standpunkts überhaupt aus.

Indem die Griechen die Schönheit aus vielen einzelnen ſchönen Körpern zuſammenfügten, wie Zeuxis ſeine Juno aus den fünf Schönheiten zu Kroton bildete und wovon auch Sokrates in ſeiner Unterredung mit

dem berühmten Maler Parrhaſius (bei Xenophon in den Memorabilien III. 10. 2.) das Prinzip erörtert, ſo legten ſie dadurch eben ihren hohen Sinn für die objective Idee der Schönheit an den Tag. Dieſe Idee der Schönheit waltete zugleich als ein ſtrenges Geſetz, indem ihr gegenüber alle perſönliche und ſubjective Vorliebe für dieſe oder jene Form unterdrückt, und nur das aufgenommen und herausgebildet werden mußte, was dieſer allgemeinen Geſetzgebung der Schönheit, die das ganze Lebensgebiet durchzog und abſteckte, entſprach.

Den Göttern ſelbſt konnte nicht allgemein das gleiche Maaß der Schönheit zuertheilt werden, ſondern jeder Gott hatte ſeine beſtimmte Schönheit, in welcher er ſich eben ſeinem Weſen nach individualiſirte. Weil der Gott aber immer der ſchönen menſchlichen Form bedurfte, um die Geſtalt ſeiner eigenen Offenbarung zu finden, ſo mußte das ganze Leben ſich demgemäß auf dieſer geſetzmäßig vorgeſchriebenen Linie der Schönheit bewegen. So ward ſogar die Zeugung ſchöner Kinder durch darauf geſetzte Preiſe befördert, und unter den bekannten, in einem alten Volksliede enthaltenen vier Wünſchen der Griechen waren die erſten, geſund und ſchön von Geſtalt zu ſein.

Die höchſten Bildungen der Götter bei den Griechen

geſchahen noch nicht in menſchlicher Geſtalt, ſondern ſie wurden zuerſt durch viereckige Steine und unbearbeitete Klötze andeutungsweiſe vorgeſtellt, zuvörderſt in den bekannten dreißig Steinen, in welchen in älteſter Zeit ſchon dreißig Gottheiten der Griechen angebetet wurden, und die ſich in der Stadt Pharä in Achaja noch in den Zeiten des Pauſanias befanden*). Aus dem Stein heraus, der auch als bloße Säule ſich darſtellt, fand nach der allmälig fortſchreitenden Lebensbildung der Griechen die immer vollkommenere Erzeugung der Geſtalt Statt, indem der Stein bald mit einem Kopf verſehen, dann auch in den Unterſchieden des Geſchlechts bezeichnet, ferner durch einen Einſchnitt zur Abſonderung der Schenkel weiter gegliedert wurde, bis zuletzt Dädalus, der in Holz arbeitete, dem unförmlichen Bild das bewegliche Leben ſchenkte, indem er ihm gänzlich die Beine und Füße löſte und dadurch zuerſt die eigentliche Freiheit der menſchlichen Geſtalt in das Götterbild hineintrug. So wurde auf erhöhteren Stufen des Volkslebens, je mehr durch geiſtige Bildung das Menſchliche ſich ſeiner wahrhaft göttlichen Beſtimmung zuzuwenden ſchien, das Göttliche immer mehr als das Menſchliche, als das Ideal der menſchlichen Geſtalt, zur Erſcheinung gebracht.

*) Vergl. Winkelmann, Kunſtgeſchichte I. 2.

Nachdem das Ideal der menſchlichen Formen für die Götter gefunden worden, ſcheint das Staatsgeſetz ſelbſt beſtimmte Normen feſtgeſtellt zu haben, nach denen jede Gottheit in ihrer eigenthümlichen Weiſe gebildet werden mußte. Es herrſchte aber auch der Volksglaube, daß die Geſtalten der Götter den Künſtlern in einer Erſcheinung ſo offenbart worden wären, wie ſie dieſelben in ihren Werken dargebildet, was auch Parrhaſius von der Geſtalt, in der er den Herkules gemalt, ſelbſt gerühmt haben ſoll. Denn dies iſt eben die heitere Lebensfülle der helleniſchen Welt, daß in ihr Alles, was gelten ſollte, wie aus der unmittelbaren Anſchauung gewonnen ſein mußte. Der Grieche gewann ſich ſeine ganze Wirklichkeit, die er anſchaute, als dies naturfriſche und unmittelbare Erlebniß ſeines Bewußtſeins, ſeine Objectivität erlebte er ſelbſt als ein Natürliches, und ſicherte ſie dadurch vor dem Zerfreſſenwerden durch die Reflexion, woran ſie bei den Neueren ſo oft kranken muß. Seine Ideale kannten darum den Zwieſpalt mit der Natur und Wirklichkeit nicht, weil, was idealiſch erſchien, nur die Wirklichkeit ſelbſt bei ihnen war, und als Natur in unmittelbar gegebener Form vor ihnen lag. So ſchöne Menſchenformen, als ihre Künſtler in den Götterbildern zeigten, hatten die Griechen wirklich, das Ideal war Natur bei ihnen

und ſo erlebten ſie ihre eigenen Götter unaufhörlich in ſich ſelbſt. Sie kannten nicht den Gott der Tradition, wozu ſich den Neueren der wahre lebendige Gott ſo oft wieder verknöchert, ſie kannten nicht den Gott, der bei uns aus einem Buch in das andere hinübergenommen, und tauſendfach künſtlich immer wieder verbrieſt und verſiegelt wird, ohne nur einmal angeſchaut und unter den Frühlingsgewittern der Wirklichkeit wahrhaft erlebt zu werden. Die Kraft der menſchlichen Formen, in denen der Gott ſich damals trug, hat jetzt nachgelaſſen, und ſie werden für die Kunſt nur wieder lebensvoll aus der Tiefe des wahren göttlichen Gedankens heraus, der ſie als ein neues Weltbewußtſein durchſtrömt und neu verſchönt.

Als die eigentliche Blüthe deſſen, was die Offenbarung der Gottheit überhaupt in der alten Welt hat wirken können, erſcheinen uns die Heroen, dieſe Ideale des antiken Menſchenthums, die zugleich um die Freiheit des menſchlichen Geſchlechts kämpfen und als Wohlthäter derſelben eingreifen in ihre Verhältniſſe und Bewegungen. Als die Produkte der göttlichen Offenbarung der alten Welt erſchienen ſie darum auch als die Söhne Gottes, aber es zeigt ſich an ihnen bloß das göttlich gewordene Menſchenthum inſofern, als es mit den Eigenſchaften des Göttlichen nur behaftet

iſt, die einzeln an ihm bleiben, und nicht das ganze Weſen durchdrungen haben. Alle Menſchen ſind im Alterthum zu Heroen beſtellt und können in die göttlichen Reihen derſelben verſetzt werden, aber die darin ſich verkündigende Vergöttlichung der Menſchennatur vollbringt ſich nicht aus dem innern Geiſte heraus, und erfüllt darum nicht das ganze Menſchenweſen mit der göttlichen Kraft, ſondern nur einzelne Theile desſelben. Der verwundbare Fleck des Achill, dieſe Ferſe, auf welcher dem göttlichen Helden der vergängliche Menſch haften geblieben, und von wo aus ihn das Verhängniß der Endlichkeit auch ereilen muß, dies iſt das wahre Sinnbild des Hellenismus, und drückt in den ſchönſten und größten Formen die Vollendung und den innerſten Mangel deſſelben zugleich aus. Es iſt an dem heitern Gebilde der antiken Art und Kunſt jener wehmüthig ſchöne Hauch, der den glänzendſten Lebensſpiegel immer leiſe trübt. Die Götter haben alles Menſchliche an ſich geriſſen, aber der Menſch vermag ſich nimmer ganz mit dem göttlichen Leben zu durchdringen, es bleibt ihm an der Ferſe haften jener kleine freſſende Flecken der Endlichkeit, der ihm näher und näher bis in das innerſte Leben nagt. Durch die Feuerläuterung, durch der Flammen Gluth, hat Achills Mutter ihrem herrlichen Sohn die Unſterblichkeit zu

verleihen getrachtet, aber er hat nicht ganz göttlich und unſterblich zu werden vermocht. Statt der Läuterung durch das Naturelement, bietet ſich im Chriſtenthum erſt die wahre Läuterung und Vergöttlichung des endlichen Menſchenlebens durch die Flammen des Geiſtes dar.

---

24. Die antike Objectivität.

Die vielgerühmte Objectivität des antiken Lebens iſt dies bloß natürliche Diesſeits, das die ſchönſte Form für dieſe in ſich ruhende Selbſtbefriedigung gefunden. Dieſe Objectivität der Alten, die ſowohl in der Kunſt wie in der ganzen Lebensanſchauung ſo hoch geſtellt worden, das Ideal der Antike, das allen Zeiten ſeitdem ebenſo ſehr als unerreichbare wie als höchſte Form alles Schaffens vorgeſchwebt, es iſt diejenige Darſtellung, in welcher das göttliche Leben des Objects an und für ſich zu ſeinem Rechte und zu ſeiner Befriedigung gelangt, es iſt der in der realen Gegenſtändlichkeit eingeſchloſſene und abgefundene Gott, der ſich in der Antike vollkommen zur Erſcheinung bringt, ohne daß noch etwas von ſeinem Weſen verhüllt und geheimnißvoll an ihm zurückbliebe. Das antike Ideal

hat eben in dieſer Objectivität, um die es ihm allein zu thun iſt, Alles gefunden und Alles herausgeſagt, und macht dadurch auf die höchſte Vollkommenheit der Darſtellung ſchlechthin Anſpruch, indem es im Aeußern das Innere durchweg erſchöpft haben muß.

Dieſe abſolute Vollkommenheit der Antike hat ihr auch vorzugsweiſe den Namen der klaſſiſchen Kunſt verſchafft, es iſt das Ideal der Klaſſicität, in welchem ſich der Begriff des ganzen Alterthums uns gegenüberſtellt. Indem die lediglich aus der Objectivität heraustretende Kunſt der Alten die wahre Realität der Schönheitsidee, aus dem Gegenſtande ſelbſt heraus, gefunden, iſt ſie dadurch als die vorzugsweiſe klaſſiſche oder vollkommene Kunſt in den Mittelpunkt des Kunſtlebens überhaupt getreten.

Der Begriff des Klaſſiſchen, der an ſich nur den Ausdruck einer beſtimmten Stufe der Völkerbildung iſt, hat ſich zugleich zu einem allgemeinen Kunſtbegriff ausgedehnt, der aber als ſolcher nach dem Bedürfniß der Zeiten, aus dem er hervorgegangen, auch wieder eingeſchränkt werden muß. Die Klaſſicität der Alten war zugleich die der Göttlichkeit des Objects entſteigende Schranke für das ſubjective Leben des ſchaffenden Geiſtes, für jene innere Bewegung der Perſönlichkeit, die bei den Neueren faſt alle ihre Kunſtgebilde durchbricht,

und ſich, innerhalb der Realität des Gegenſtandes ſelbſt, noch gar nicht erſättigen und ſtillen kann. Die ſchaffende Perſönlichkeit der Alten hatte ſich ſelbſt noch gar nicht im Sinne, und ſie hatte nicht den überfluthenden Drang, eine andere ſubjective Genugthuung an dem Werk zu erſtreben, als ſchon in der vollkommenſten Ausgeſtaltung ihres Gegenſtandes ſelber lag.

Daher hat man mit Recht bemerkt, wie ſchwer es ſei, die Perſönlichkeit der alten Dichter und Künſtler in ihren Werken zu errathen, während die Neueren oft ihre ganze Lebensgeſchichte in ihre Werke hineingeſchrieben haben, ſich ſelbſt nicht loswerden können, aber auch ſich ſelbſt wahrhaft finden wollen, indem ſie ſchaffen. Dies iſt der ſubjective Lebensdrang der chriſtlichen Zeit, wo der göttliche Inhalt des Daſeins in den innerſten Menſchen ſelbſt hineingetreten, und nicht mehr als eine ihm äußere Wirklichkeit ihm gegenüberſteht, ſondern aus dem innerſten Menſchen heraus und im Durchgang durch denſelben ſich als eine neue Wirklichkeit geſtalten will. Man hat den Dichtern, die in neueſter Zeit vorzugsweiſe von der Antike gelockt worden und ihr nachgeſtrebt haben, wie Göthe, den Vorwurf der Unchriſtlichkeit gemacht, und doch hat es, bei aller dieſer Objectivität der Form, die in den göthe'ſchen Dichtungen erreicht iſt, zugleich keinen

ſubjectiveren Dichter gegeben, dem darum in dieſer Beziehung das chriſtliche Element nicht abzuſprechen iſt, denn dieſe ſubjective Ergriffenheit des ganzen Lebens, die ſich bei Göthe in der Produktion fortwährend zu reinigen und zu läutern ſucht, uud die immer nur aus dem wahrhaft Menſchlichen das rein Göttliche zu entwickeln ſtrebt, ſie macht das wahre Weſen chriſtlicher Lebensentfaltung aus. Göthe zeigt uns am meiſten die Unbezwinglichkeit der Subjectivität und Perſönlichkeit in der modernen Kunſtwelt, und deutet zugleich in ſeiner Dichtungswelt die wahre Verſchmelzung der Antike mit der modernen Subjectivität an, und darin zugleich den Uebergang, auf welchen antikes und chriſtlich modernes Daſein ſich zur Einheit einer neuen Lebensgeſtaltung zuſammenzufügen haben.

Die antike Objectivität aber, welche den Gott in ſeiner realen Gegenſtändlichkeit feſthalten konnte, prägte darum in jenem klaſſiſchen Schönheitsideal vorzugsweiſe diejenigen Momente aus, welche als die Eigenſchaften der in ſich ſelbſt geſättigten und beruhigten Wirklichkeit erſcheinen, und die gerade immer am lebendigſten die Sehnſucht der Neueren nach dem klaſſiſchen Ideal wachgerufen haben. Dies iſt die Ruhe, die Stille und die Heiterkeit des antiken Kunſtgebildes, worin der weſentlich characteriſtiſche Ausdruck deſſelben beſteht.

Die Ueberſchwänglichkeit, welche in den Kunſtwerken der Neueren aus der gränzenloſen Subjectivität herfließt, die ſich in ihrem Werke gar nicht genug thun kann, ſie fehlt darum in gewiſſem Betracht auch dem antiken Schönheitsideal nicht, aber ſie erſcheint bei demſelben ebenfalls nur als die höchſte und innerſte Ausdehnung der Objectivität ſelbſt, es iſt die in Bewegung gerathende Unendlichkeit des objectiven Bildes, welche auch die Kunſtwerke der Alten mit einem hohen inneren Leben durchwogt, aber die Subjectivität iſt nicht hineingezogen und mitleidend gemacht bei dieſer lediglich in den Gränzen des Objects haften bleibenden Bewegung. Dem Object aber den Schein ſolcher inneren Bewegung zu geben, daß es ſich aus ſich ſelbſt ins Unendliche und Unermeßliche hinein ausſtreckt, das haben die Alten in ihren größten Kunſtwerken immer meiſterlich verſtanden. So hat Winkelmann in ſeiner Beſchreibung mehrerer antiken Götterbilder ſinnreich bemerkt, daß dieſelben vor dem anſchauenden Auge gewiſſermaßen wachſen und ſich vergrößern. Dieſer in ſich ſelbſt wachſende Lebenspunkt, den die Alten in ihren Werken mit einer ſo wunderbaren und geheimnißvollen Kunſt getroffen, er iſt das eigentliche Ideal ihrer klaſſiſchen Darſtellungskunſt, die ſonſt in ſo harten Banden der Objectivität gefeſſelt gelegen.

Dieſe Objectivität der Alten konnte aber, wie ſie an ſich war, zu keiner dauernden und wahrhaſt beglückenden Geiſtesform im Völkerleben werden. Dies klaſſiſche Schönheitsideal, das die ganze unendliche Welt in das Object einſchloß, es mußte auch mit der objektiven Wirklichkeit ſelbſt, wie ſie im Fortgang der Zeiten ſich auflöſte, wieder zerfallen. Das vollendete Bild, in welchem die Griechen die Göttlichkeit der Form darſtellten, es vermochte noch nicht als die wahre Form des Göttlichen ſtehen zu bleiben, es drückte dieſe Einheit des Göttlichen und Menſchlichen, welche das höchſte Bild iſt, nur eben in dieſer bloß natürlichen Zuſammenfügung beider Elemente aus. Dies von der helleniſchen Weltanſchauung erreichte Bild, nachdem es mit ſeinen wunderbaren Illuſionen ſein Zeitalter erfüllt und über daſſelbe den Reiz eines kurzen Jugendfrühlings ausgegoſſen hatte, es verging wieder in ſich ſelbſt hinein, und verfiel an den Tod des Körperlichen und Gegenſtändlichen, das es zu ſeinem Gott erhoben hatte. Es hinterließ in ſeinem Verſcheiden, wo es zerbrach durch des Geiſtes wahre Offenbarung, die ſich in dem Weltalter des Chriſtenthums herandrängte, es hinterließ ſeine Schönheit als ein zauberiſches Erbe den nachkommenden Geſchlechtern, denen es ſeitdem immer in den Händen und auf dem Herzen wunderbar

gebrannt hat. Es hinterließ die ſchöne Form des objectiven und wirklichkeitsvollen Daſeins, die, nachdem der rechte Grund des Geiſtes durch die chriſtliche Offenbarung gefunden worden, nun wieder als die Vollbringerin des ächten Lebensbildes locken ſoll, es hinterließ den Hellenismus als die Vergangenheit und zugleich als eine neue Zukunft des Chriſtenthums.

Der Verfall des helleniſchen Ideals in ſich ſelbſt ſtellt ſich aber am entſchiedenſten in jener gänzlich materialiſtiſchen Denkweiſe dar, in welcher die alte Zeit überhaupt ihr Ende und ihre Auflöſung gefunden. Dieſer Materialismus, in welchem ſich das göttliche Körperleben der Alten ſo auf die Spitze getrieben, daß zuletzt auch der Geiſt ſelbſt nur als etwas Körperliches angeſehen wurde, dieſer Materialismus erhielt zuletzt gewiſſermaßen ſeine Philoſophie in dem Syſtem des Epikur, und beſonders auch in derjenigen naturaliſtiſchen Weltanſchauung, wie ſie der Dichter Lucrez in ſeinem berühmten Werk von der Natur der Dinge in einem philoſophiſchen Zuſammenhange, gewiſſermaßen als einen Abſchluß der Weltanſchauung der alten Zeit überliefert hat. Namentlich iſt es die eigenthümliche Bildertheorie des Epikur, welche uns Lucrez in ſeinem Gedicht vollſtändig auseinandergeſetzt hat, und worin wir prinzipienmäßig den Verfall des eigentlichen

Lebensbildes der alten Welt, und ſeine Entartung zu einem bloßen Körperbild, zu erkennen haben. Der epikureiſche Lucrez iſt in dieſer Beziehung ein ſehr wichtiger Dichter, und wie ſeine Lehren und Geſinnungen die in der Auflöſung begriffene Menſchheitsperiode des Alterthums darſtellen, die er kurz vor der Erſcheinung des Chriſtenthums ſo gründlich und erſchöpfend in ihrer Entleerung an allem göttlichen und geiſtigen Inhalt charakteriſiren hilft, ſo tritt er auch in neuerer Zeit in Deutſchland vor dem Ausbruch der revolutionairen Bewegungen des achtzehnten Jahrhunderts mit einem merkwürdigen Einfluß auf die Geiſter wieder hervor. Der größte deutſche Dichter ſelbſt, Göthe, ging einmal ernſtlich damit um, ein ähnliches Werk ganz in der Weiſe des Lucrez zu dichten, wobei er die Knebel'ſche Ueberſetzung als Grundlage benutzen wollte.

Jene Bildertheorie des Epikur aber, wie ſie uns Lucrez im vierten Buch ſeines Gedichts überliefert hat, haben wir uns zum Schluß dieſes Abſchnitts über das klaſſiſche Ideal noch näher zu veranſchaulichen. Nach dieſer Anſicht ſchicken die Oberflächen der Körper dünne Figuren von ſich aus, woraus das eigentliche Bild der Dinge entſteht. Lucrez bezeichnet dieſelben als kleine Häutchen, welche gleichſam die Hülſen der Körper ſind, und von dieſen ſich ablöſen, um das Bild zu

formiren. So iſt das Spiegelbild, oder das Bild, das im Waſſer geſehen wird, ſelbſt etwas Körperliches, indem es als eine ſelbſtſtändige Ablöſung von den Körpern, die ſich auf der Fläche ſpiegeln, dort gegenſtändlich wird. Es heißt Buch IV. 145.

Immer ein Aeußerſtes quillt empor in Fülle von Dingen,
Welches ſie von ſich ſchießen; und trifft es auf andere Körper,
Dann dringt ſolches hindurch, am meiſten durch Stoffe der Kleider:
Trifft es jedoch auf rauheren Stoff der Steine, des Holzes,
Wird es zerriſſen, und giebt kein Bild zurück von denſelben;
Stellet ſich etwas jedoch, das dicht und glatt iſt entgegen
Und vorzüglich der Spiegel, ſo trägt dergleichen ſich nicht zu:
Denn durchdringen kann es ihn nicht, wie das Kleid, auch zerriſſen
Wird es nicht, da zuvor ſchon ſelbſt die Glätt' es beſchützt hat.
Daher fließen in Menge zurück die Bilder des Spiegels:
Und ſo ſchnell du ein Ding hinſtelleſt, in welcher Minute,
Was für ein Ding es auch ſei, ſogleich erſcheinet das Bild dir.
Dieſes beweiſt, daß ſtets den oberſten Flächen der Körper
Bilder entfließen von dünnem Geweb', und leiſe Geſtalten.

Dieſe rein materialiſtiſche Objectivität hebt alle geiſtige Anſchauung und Erkenntniß der Dinge beſonders deshalb auf, weil ſie folgerecht auch zu der Annahme kommt, in den dermaßen körperlich erzeugten Bildern der Dinge liege einzig und allein der Grund, daß wir ſehen und erkennen. So iſt das Körperliche überall das Urſprüngliche, aus dem Körper hat ſich erſt die Bewegung des Geiſtes ergeben, ſelbſt die Glieder des Körpers ſind nicht des Gebrauchs wegen, alſo nicht

zu einem ideellen an ſich daſeienden Zweck, entſtanden, ſondern aus dem Entſtandenen hat ſich erſt der Gebrauch deſſelben ergeben.

Auch das Sehen war nicht vor entſtandenem Lichte der Augen,
Noch der Rede Gebrauch vor anerſchaffener Zunge.

Die Erlöſung von dieſer Objectivität, von einer Objectivität, welche Alles ſein wollte, und damit zuletzt an das Nichts verfiel, welche die im Naturbilde real gewordene Einheit des Göttlichen und Menſchlichen war und mit einer Zerſtörung des Menſchlichen wie des Göttlichen, mit einer Verzweifelung an aller ſelbſteigenen Bedeutung des Geiſtes überhaupt endete, die Erlöſung davon, und darin die wahre Befreiung des unendlichen ſubjectiven Geiſtes der Menſchheit, konnte nur die Offenbarung des Chriſtenthums hervorbringen. Das chriſtliche Ideal iſt es, oder die wahre Wiedereinſetzung des Bildes in ſeine geiſtige Weſenheit, womit wir uns nun in unſerm folgenden Abſchnitt zu beſchäftigen haben.

---

25. Das chriſtliche Ideal.

Im Chriſtenthum iſt es der Gott im Menſchen, welcher als die neue treibende Lebenskraft der Völker-

geſchichte und als das neue Ideal der Kunſt erſcheint. Im Chriſtenthum iſt es auf den Menſchen abgeſehen, wie im Heidenthum auf den Gott. Der wahre Menſch ſoll jetzt offenbar werden, der ganze Menſch ſoll wiedergeboren werden, der Menſch, in dem Gott wohnt, der Menſch als wahrhaft Gottes Kind, das ächte Menſchenthum, ſoll ſich entwickeln und in die Lebensbewegung hinaustreten. Das Kreuz Jeſu Chriſti wird uns in dem Sinne, in dem wir es hier zu betrachten haben, als der wahrhaft grüne Stamm der Weltgeſchichte, als die Grundſäule zum Tempel der freien und glücklichen Völker erſcheinen.

Das klaſſiſche Ideal der alten Welt muß durch die neue chriſtliche Weltanſicht zuerſt ſeine Auflöſung finden, die antike Objectivität, die in den Gränzen der natürlichen Endlichkeit auch die ganze unendliche Welt des Individuums hatte feſthalten und einſchließen wollen, ſie mußte erſt zu dieſer ganz entgötterten Wirklichkeit werden, wie ſie im Lichte des neu aufgehenden Chriſtenthums ſich zeigte, ehe das letztere ſeine Aufgabe, die Offenbarung des unendlichen ſubjectiven Daſeins des Menſchengeiſtes, und damit die wahre Erlöſung des Geſchlechts, beginnen konnte.

Chriſtus, in der Welt erſchienen als das wahre

Lebensbild der Menſchheit, als das ächte Bild der Einheit des Endlichen und Unendlichen, ſteht als der höchſte Gipfel der Menſchwerdung Gottes da, und ſchließt damit die alte Welt vollkommen ab, in welcher die Menſchwerdung Gottes als eine bloß reale Gegenſtändlichkeit, in einer dem ſubjectiven Geiſt durchaus äußerlich bleibenden Weiſe und Form, vollbracht war.

Die Statue des alten Gottes, dieſe ſchöne Siegesgeſtalt der göttlichen Objectivität, ſie hatte das Auge verſchloſſen, und drückte durch dieſen Mangel in der Darſtellung des Auges gerade den fehlenden ſubjectiven Lebenspunkt aus, welchen der Gott hier in ſeiner eigenen Offenbarung nicht hatte.

Dies iſt die blinde Objectivität des antiken Gottes, der das Zeichen des göttlichen Selbſtbewußtſeins, das Auge, noch nicht an ſich trägt, und der dieſe harte und kalte Realität des Naturgebildes noch nicht durchbrochen und durchleuchtet hat mit dem Feuer dieſes Selbſtbewußtſeins, welches das wahre Verbindungsglied zwiſchen dem Gott und dem Menſchen iſt.

Dies verſchloſſene Auge der alten Objectivität geht zuerſt in Chriſtus auf, und dies Licht, das in ihm aufbricht, beſcheinet grüßend zwei Welten, die alte, deren Vollendung und Erfüllung er wird, und die

neue, die ſich als eine neue Wirklichkeit aus der im Chriſtenthum frei werdenden Subjectivität und göttlichen Selbſtbeſtimmung des Menſchengeiſtes erzeugen ſoll. Die Individualiſirung wird daher auch in der Kunſt, welche aus dieſem neuen chriſtlichen Lebensideal emporblüht, die erſte bemerkbare Unterſcheidung gegen das antike Ideal der Objectivität, und es geht die chriſtliche Kunſt, als auf ihr höchſtes Ziel, beſonders auf die Ausbildung des Geſichts, des Auges und aller Züge der inneren und geiſtigen Perſönlichkeit los. Die Ausführung der objectiven Leiblichkeit, die ſich hinlagerte bloß in der ſchönen Harmonie ihrer Maſſe, tritt nun zurück gegen die immer mehr in phyſiognomiſcher Beſtimmtheit ſich ausdrückende Individualität, gegen deren beziehungsreiche und characteriſtiſche Auffaſſung, und es legt ſich in dieſer neuen Richtung, welche die Kunſt annimmt, eine neue ethiſche Lebenskraft im Völkerleben, die Kraft des ſein eignes Daſein ſich freigeſtaltenden Individuums, die nun Prinzip der Völkergeſchichte wird, an den Tag. Sogar die Sculptur hat in den neueren Zeiten dieſem individuellen Drang des chriſtlichen Geiſtes ſich anzuſchmiegen geſucht, und man erblickt oft in neueren Statuen den Augapfel durch einen Einſchnitt angezeigt, um, wenn auch durch eine

der Natur aufgedrungene unwahre Linie, doch den inneren beweglichen Lebensausdruck dadurch zu erſetzen.*)

Die antike Sculptur, die das Auge bloß in ſeiner Wölbung und in ſeinem Abſchnitt von den Augenliedern andeutete, verzichtete gänzlich auf die innere Darbildung dieſes wahrhaft individuellen und geiſtigen Lebensorgans, weil es nicht in der ganzen Anſchauungsweiſe, die hier mit dem Bilde des göttlichen nnd menſchlichen Weſens verbunden wurde, gegeben lag. Dem antiken Geiſt war es überhaupt eigen, Alles mehr in der Maſſe zu betrachten und namentlich die menſchliche Geſtalt und ihre Verhältniſſe mehr in dem Ausdruck des leiblichen Gliederbaues und der harmoniſchen Verarbeitung der Knochen und Muskeln, als im Geſicht, in dieſem geiſtigen individuellen Brennpunkt des ganzen Lebens gebildet zu ſchauen.

Indem Chriſtus den menſchgewordenen Gott verkündigte, brachte er dadurch den inneren göttlichen Lebenskern der menſchlichen Natur, und zwar aus dem Selbſtbewußtſein der unendlichen Subjectivität heraus, zur Geltung. Der entgöttlichten Objectivität des Menſchengeiſtes, womit die antike Welt geendet hatte, eine von der wahrhaft göttlichen Subſtanz erfüllte

*) Vergl. Schleiermacher's Aeſthetik, herausgegeben von Lommatzſch, S. 364.

Subjectivität gegenüberzuſtellen, darum handelte es ſich zuerſt im Chriſtenthum, und darum nahm die erſte Periode des chriſtlichen Völkerlebens, durch das ganze Mittelalter hindurch, dieſen überſchwänglich ſubjectiven, in die Innerlichkeit ſich einſpinnenden, in gewiſſem Betracht immer mit der objectiven Lebenswirklichkeit zerfallenen, Character an. Es mußte aber erſt das Chriſtenthum als dieſer Gegenſatz gegen die heidniſche Objectivität entſchieden durchgearbeitet, nach allen ſeinen Seiten hin herausgekehrt und bis auf ſeine äußerſte Spitze verfolgt werden, und ſo als die Gränzſcheide zweier Weltalter ſich hinſtellen. So hatte es in dieſer, ſeiner äußerſten Subjectivität anfänglich eine negative Seite ſeiner Bedeutung vorzugsweiſe herausgewendet, es hatte zuerſt jenen transcendenten Character annehmen müſſen, welcher über die beſtehende Wirklichkeit der Welt ſich hinausſchwang, und die Seligkeit und das Himmelreich gerade in dem Gegenſatz von aller objectiven Aeußerlichkeit, in dem Mangel an allem Beſitz der Wirklichkeit, im Leiden, in der Armuth und in der Verfolgung, erſtrebte. So wird von Chriſtus ausdrücklich den Armen das Reich Gottes verheißen, und die höchſte Seligkeit den von den Menſchen Ausgeſtoßenen. (Lucas 6. 20.) Gott ſelbſt erſcheint hier noch nicht heimiſch auf Erden, ſondern er hat nicht,

„wo er ſein Haupt hinlege.“ Nach der irdiſchen Exiſtenz zu trachten, wird ausdrücklich als heidniſch bezeichnet. Zuerſt ſoll getrachtet werden nach dem Reiche Gottes, wo dann alles Andere von ſelbſt zufallen werde. Was hoch iſt unter den Menſchen, wird als ein Gräuel vor Gott angegeben. (Luc. 16. 15.) Das Reich Gottes kommt aber nicht mit äußerlichen Gebärden, ſondern das Reich Gottes, heißt es, iſt inwendig in Euch. Chriſtus iſt aber gekommen, um ein Feuer anzuzünden auf Erden. Den niedrigſten Tod der Endlichkeit aber läßt er über ſich ſelbſt ergehen. Mit einem Verbrecher zugleich langt er im Paradieſe an.

Dieſe erſten Geſtaltungen und Richtungen des Chriſtenthums, welche eine neue Zerfallenheit zwiſchen Geiſt und Körper in das Bewußtſein der Menſchheit brachten, ſie gehören aber vorzugsweiſe nur dieſer gegenſätzlichen und negativen Stellung an, durch welche das Chriſtenthum zuerſt die in ſich ſelbſt verloren gegangene Objectivität der alten Welt, welche der leeren Form verfallen war, zu bezwingen hatte. Dieſe Aufgabe, das Ideal des antiken Weltbewußtſeins zu vernichten, war aber nur die eine Seite des Chriſtenthums, welche dem Uebergang der Zeiten als das wahre Gährungselement der Geſchichte diente.

Die andere Seite, welche eine poſitive Bedeutung

des Chriſtenthums aus ſich entfalten will, tritt aber nicht minder aus dem höchſten Grundgedanken der chriſtlichen Religion, und aus ihrem urſprünglichen Weſen, unabweislich hervor. Der menſchgewordene Gott des Chriſtenthums iſt zugleich der in der Wirklichkeit wahrhaft incarnirte Gott, welcher die Einheit der idealen und realen Welt in ſich als vollbracht darſtellt, und darin eine neue, tiefinnerſte Zuſammenfügung von Natur und Geiſt der Menſchheit, das wahre Ideal der Wirklichkeit, welches die höchſte Zukunft der Geſchichte iſt, aufgerichtet hat. Die alte Kirche ſelbſt, deren Lehrer ſich über die Verſchiedenheit der beiden Naturen in Chriſtus oft ſo abenteuerlichen und wahnſinnigen Vorſtellungen überlaſſen, ſie hat in ihren Synodalbeſchlüſſen immer vorzugsweiſe ein feſtes Bewußtſein darüber gezeigt, daß die Einheit der Perſon Chriſti, d. h. Chriſtus als das wahre Bild der göttlichen und menſchlichen Natur zugleich, die ſich in gleicher Berechtigung in ihm durchdrungen haben, als das Nothwendigſte feſtgehalten werden müſſe. So wurde auf der öcumeniſchen Synode von Chalcedon das Bekenntniß über die Perſon Chriſti beſonders dahin feſtgeſtellt, daß Chriſtus bei der Verſchiedenheit ſeiner beiden Naturen doch Eine Perſon, wahrer Gott und wahrer wirklicher Menſch zugleich geweſen.

Die Incarnation des Gottes im Menſchen erſcheint hier ſomit als das Ideal der eigentlichen Entwickelung des Menſchengeiſtes zu ſeiner wahren göttlichen Natur, zu ſeinem höchſten Selbſtbewußtſein, in dem die wahre Einigung und Einheit mit Gott, und die ächte Geſtaltung ſeiner eigenen Lebenswirklichkeit erlangt wird. Chriſtus iſt deshalb vorzugsweiſe als der wahre Menſch ſelbſt, der in ihm zur Offenbarung gekommen, zu begreifen, er iſt nicht mehr der Gott von Marmor, Erz und Holz, ſondern der Gott von lebendigem Fleiſch und Blut, und es iſt deshalb etwas Weſentliches für die ganze Weltanſchauung des Chriſtenthums, gerade in ſeiner körperlichen Erſcheinung das wirklich menſchliche Fleiſch und Blut feſtzuhalten.

Wenn uns Schelling an einer Stelle ſeiner neuen Offenbarungsphiloſophie von dem Fleiſche Chriſti bemerkt hat, daß daſſelbe, da Chriſtus den Stoff ſeiner Incarnation aus ſich genommen, deshalb auch kein gemeines geweſen ſein könne, gleich dem unſrigen niederziehend und beſchwerend, und wenn er daraus die wunderbare Feinheit Chriſti als Kind, die Kräfte, die aus ſeinem Körper ausſtrahlten, und um deren willen ſich die Menſchen um ihn drängten, wie auch ſeinen frühen Tod am Kreuz, „während ſonſt Gekreuzigte länger lebten,“ herleiten will, ſo hat er uns dadurch in eine

finſtere Anſchauungsweiſe verſetzt, die dem hellgewordenen Geiſt des heutigen Chriſtenthums nicht mehr entſpricht.

Auch meint Schelling, daß ſich danach, alſo nach dieſer übernatürlichen Beſchaffenheit des Fleiſches Chriſti, auch das Chriſtusideal der Kunſt beſtimmen müſſe, welches bis jetzt weder in der Malerei noch in der Sculptur gefunden worden. Das wahrhafte Chriſtus-ideal kann aber nur ſein das Ideal des wahrhaft Menſchlichen, das nicht als die übernatürliche, ſondern als die wahrhaft natürliche Incarnation des Göttlichen ſich erweiſt. Das Gottmenſchliche, welches die Kunſt in ihren höchſten Gebilden zur Erſcheinung gebracht, und das in der fortſtrebenden Völkergeſchichte ſich in allen Bildungszuſtänden zu dem wahrhaft Menſchlichen als dem ächt Chriſtlichen zu geſtalten trachtet, es iſt das ächte Bild der Wirklichkeit, die ſich in ihrer gött-lichen Weſenheit darſtellt, und die Kunſt hat es in ihren höchſten Hervorbringungen nur mit dieſer Wirk-lichkeit, niemals aber mit übernatürlichen Incarnationen, die nur ein weſenloſes Frazzenbild erzeugen würden, zu thun.

Chriſtus ſelbſt erſcheint wahrhaft als der eigent-liche Künſtler der Wirklichkeit, wie er auch (Joh. 9. 4.) von ſich ſagt: „ich muß wirken die Werke des, der mich geſandt hat.“ Wie er dem antiken Heidenthum

gegenüber zunächſt als der Zerſtörer der objectiven Wirklichkeit uns erſchien, ſo iſt er doch, ſeinem eigenſten göttlichen Grundgedanken nach, weſentlich das weltſchöpferiſche Prinzip in Gott ſelbſt, und dadurch das geſtaltende, eine neue Objectivität erzeugende Leben der ganzen nachfolgenden Welt. Der Bibelſpruch: „ich lebe nicht, ſondern Chriſtus in mir!“ ſagt nur dieſe ewige Einheit des Göttlichen und Menſchlichen aus, die das ſich fortgeſtaltende Leben der Wirklichkeit ſelbſt iſt, und deren Geheimniß in der Erſcheinung des Chriſtenthums offenbar geworden. Chriſtus, wie er auch nach dem Kirchenglauben, als die zweite Perſon der Gottheit, der Mittler zwiſchen Gott und Welt iſt, vermag dies nur dadurch zu ſein, daß mit ihm, als dem Sohn Gottes, die Erzeugung der Welt aus Gott überhaupt begonnen, und daß er ſomit der göttliche Lebenspunkt der Wirklichkeit iſt, in dem ſie deshalb auch ihre Erlöſung zu finden hat, die aber nichts Anderes iſt als ihre wahrhafte Fortgeſtaltung aus dem göttlichen Weſen heraus, die wahrhaft göttliche Selbſtbeſtimmung ihres freien Daſeins.

Chriſtus, in dem die Kirche ſelbſt das eigentlich weltbildende und plaſtiſche Prinzip von Ewigkeit her geſehen, er iſt, wie er der ewige Uebergang von Gott zu Welt iſt, ſo auch der ewige Mittler von Wirklichkeit

zu Wirklichkeit. Die Wirklichkeit aber, die ſich in ihm aufgelöſt hat, wie die der antiken Welt, muß ſich auch in Allem, was ewig in ihrer Schöne und Größe war, zuletzt in ihm wiederfinden und zu ihm neu verſammelt werden, welches die Syntheſe des antiken Schönheitsideals mit der chriſtlichen Weltanſchauung iſt, die ſich ſchon in den erſten Jahrhunderten des Chriſtenthums merkwürdig angedeutet hat, und ſeitdem als eine Zukunft der Völkergeſchichte ſtehen geblieben iſt.

Die völkerverführende Helena, als das Prinzip der ſchönen antiken Fleiſchlichkeit, welche durch viele Mythen und mancherlei märchenhafte Vorſtellungen des Mittelalters merkwürdigerweiſe hindurchſpielt, ſie hatte mehrfach den gegenſeitigen Reiz der Lockung angedeutet, in dem helleniſches und chriſtliches Prinzip ſich gegenüber ſtehen geblieben ſind. Umgekehrt war die heilige Jungfrau Maria der Chriſten nicht ſelten zur ſinnlichen Helena geworden, und hatte in den myſtiſchen Ausartungen des chriſtlichen Kirchenlebens eine weltliche Gluth entzündet. Chriſtus ſelbſt war zuweilen wie Jupiter erſchienen, und wenn der heidniſche Zeus ſich in Thiergeſtalten verwandelte, um die Töchter der Sterblichen ſich zur Luſt zu beſchleichen, ſo gemahnten die geſchnitzten Jeſusbilder, welche zu den Nonnen ins Bett gelegt wurden, an nicht minder bedenkliche Operationen.

Auf einigen alten Gemälden der erſten chriſtlichen Zeit erſcheint ſogar Orpheus als Symbol Chriſti. Ueberhaupt zeigen ſich in den älteſten chriſtlichen Kunſtdenkmälern die Symbole der alten heidniſchen Kunſt ſchon vielfach in chriſtlicher Bedeutung verwandt. Auf den älteſten Bildern, die Aringhi in ſeiner Roma subterranea beſchreibt, ſehen wir Chriſtus beſtändig in römiſcher Kleidung, mit der Tunica, oft auch mit Tunica und Toga, die Füße gewöhnlich mit Sandalen, das Haupt aber unbedeckt. Den Pilatus erblickt man in dieſen Bildern gewöhnlich in der Geſtalt eines römiſchen Imperators, in einer Rüſtung, und mit einem Lorbeerkranze auf dem Haupte.

Dieſer Syncretismus des chriſtlichen und antiken Lebens erwies ſich ſchon in der Anordnung der chriſtlichen Feſte, die zum Theil den alten heidniſchen Naturfeſten entſprachen und dieſelben gewiſſermaßen zu einer höheren Vergeiſtigung in ſich aufgenommen hatten, wie ſie denn auch von den älteſten Vorſtehern der chriſtlichen Kirche mit Abſicht auf die Tage der heidniſchen Feſte verlegt wurden. Es konnte nicht fehlen, daß dabei auch von den heidniſchen Feſtgebräuchen Manches in die Feier des chriſtlichen Gottes überging, und wenn das Heidenthum anfänglich gewiſſermaßen in die chriſtliche Kirche aufgenommen und darin

verſchmolzen werden ſollte, ſo pflanzte es ſich auch wohl mannigfach tief in die chriſtlichen Symbole ein.

---

26. Das Chriſtusbild.

Was die erſten bildlichen Darſtellungen des Chriſtenthums anbetrifft, ſo entwickelten ſich dieſelben erſt ſpät zu einiger Freiheit und Beſtimmtheit. Dies geſchah beſonders deshalb, weil es zuerſt den alten Chriſten ſtreng verboten war, auf bildliche Geſtaltungen ſich einzulaſſen, indem im Bildwerk ſtets noch die Verlockung, in den heidniſchen Polytheismus zurückzuverfallen, gefürchtet wurde.

Das Bild von Chriſtus ſelbſt, das Götterbild des neuen Weltalters, in welchem nicht, wie beim antiken, die menſchliche Schöne nur ein willkürlich aufgegriffenes Zeichen des göttlichen Weſens war, ſondern worin das neue Ideal ſo dargeſtellt werden ſoll, daß der ganze Gott den ganzen Menſchen durchdrungen, dies Chriſtusideal hat ſeine künſtleriſche Geſchichte, die wir uns jetzt in einigen Zügen näher veranſchaulichen müſſen.

Die Vorſtellungen, welche man überhaupt von der Geſtalt Chriſti hatte, erſcheinen in den älteſten

Zeiten des chriſtlichen Lebens verſchiedenartig, und beſonders zweierlei. Die eine dieſer Vorſtellungen ſuchte in Chriſtus nur den häßlichen, ungeſtalten, gemißhandelten Gott zu erblicken, und bezweckte damit, der erſten chriſtlichen Weltanſicht gemäß, den Gegenſatz gegen den vorzugsweiſe ſchönen Gott des antiken Ideals aufzuſtellen, denn es handelte ſich bei dem chriſtlichen Gott zuerſt nur um ſein Leiden, um ſeine Niedrigkeit, als die weſentlichſten Zeichen ſeiner menſchgewordenen Gottheit. Dieſe Meinung der älteſten Chriſten hat ſich beſonders auf eine Stelle im Jeſaias geſtützt (III. 42.): „daß ſich viele über ihn ärgern werden, weil ſeine Geſtalt häßlicher iſt denn andrer Leute, und ſein Anſehen, denn der Menſchenkinder!“ Dies wurde von den heidniſchen Schriftſtellern, welche gegen das Chriſtenthum geſchrieben, auch häufig zu einem Vorwurf gegen die neue Religion benutzt, und der Epikuräer Celſus, der etwa 120 Jahre nach Chriſtus gelebt, ſagte: „Da der göttliche Geiſt in Jeſu gewohnt hat, mußte er an Geſtalt und Geſichtsbildung alle übrigen übertreffen. Sie ſelbſt geſtehen aber, daß ſein Körper klein, ungeſtalt, und eines niedrigen Anſehens geweſen ſei.“

Als ſich aber der chriſtliche Geiſt erſt zu dem Grade von ſelbſtändiger Entwickelung erhoben hatte,

daß er den Einfluß des antiken Schönheitsideals nicht mehr als einen verführeriſchen und zum Abfall verlockenden zu fürchten hatte, wandte auch er ſich entſchieden zum Ideal des ſchönen Gottes hin, und ſtatt des niedrigen, in ſchmachvoller Geſtalt daſtehenden Chriſtus, ward nun der in die wahre Glorie des Gottes tretende, weltbeherrſchende und welterlöſende, das wahre Bild für die chriſtliche Phantaſie, und Gegenſtand der dieſem Ideal nacheifernden Künſtler.*)

Wie aber der häßliche Gott der Chriſten der Prophezeiung des alten Teſtaments entnommen worden, ſo mußte auch das ſchöne Chriſtusideal zunächſt auf eine Stelle der Pſalmen ſich ſtützen, wo es, im 45., heißt: „Du biſt der Schönſte unter den Menſchenkindern! Holdſelig ſind Deine Lippen! Darum ſegnet Dich Gott ewiglich!" Auf dieſen Pſalm haben ſich auch die erſten Kirchenlehrer geſtützt, welche, wie Chryſoſtomus und Hieronymus, zuerſt der herrſchenden Vorſtellung von dem häßlichen Chriſtengott entgegenzuarbeiten geſtrebt. Eine erſchöpfende Zuſammenſtellung findet man darüber bei Jablonski, de Origine Imaginum Christi Domini, in ſeinen Opusculis, Te

*) Vergl. Fr. Münter, die Sinnbilder der alten Chriſten. II. 6. u. 7.

Waters Ausgabe, Lugd. Batav. 1809. Tom. III. p. 377.

Die Künſtler, welche jetzt das Chriſtusideal zu bilden ſtrebten, konnten dabei ihre Phantaſie vor der Einwirkung der heidniſchen Antike nicht mehr bewahren. In den Chriſtusbildern aus dem vierten Jahrhundert blickt plötzlich der jugendſchöne Apollo heraus, der als Ideal bei der Bildung des chriſtlichen Heilands angenommen wird. In einigen alten Chriſtusköpfen tritt auch eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem allheilenden und menſchenfreundlichen Gott Aesculap hervor. Einen andern Ausdruck brachten die verſchiedenen nationellen Auffaſſungen der Völker in das Chriſtusideal, und Chriſtus erwies ſich darin vorzugsweiſe zugleich als das lebendig gewordene Völkerideal, daß er bei den Römern, Juden, Griechen und Aegyptern, und allen andern Völkern überall nach der Verſchiedenheit des nationalen Schönheitsideals gebildet erſcheint. Hierbei iſt es bemerkenswerth, daß alle dieſe verſchiedenen Bildungen in mehreren Zügen auf eine urſprüngliche Tradition zurückweiſen, die einen herrſchend gebliebenen Typus beſonders für das Geſicht Jeſu Chriſti aufgeſtellt hat. Die Sage, daß ſich Pilatus ein Portrait von Chriſtus habe verfertigen laſſen, iſt freilich durch keine gegründete Ueberlieferung beſtätigt worden, ebenſo hat

ſich der bekannte Brief des Publius Lentulus, eines angeblichen Freundes des Pilatus, worin über die Perſon Chriſti ein genauer Bericht, gewiſſermaßen ein Polizeirapport an den römiſchen Senat abgeſtattet wird, als unächt erwieſen*). In dieſem Briefe wird nun Jeſus folgendermaßen beſchrieben: „Als ein Mann von ſtattlichem Wuchſe, anſehnlich, und einem ehrwürdigen Antlitz, welches die, ſo ihn ſehen, ſowohl lieben als fürchten können. Seine Haare ſind gelockt und kraus, etwas dunkel und glänzend, fließen von den Schultern herab, und ſind in der Mitte nach Art und Weiſe der Nazaräer geſcheitelt. Die Stirne iſt eben und überaus heiter, das Geſicht ohne Runzel oder Flecken, angenehm durch eine mäßige Röthe. Naſe und Mund ſind ohne Tadel, der Bart iſt ſtark und röthlich, nach der Farbe der Haare, nicht lang, ſondern geſpalten; die Augen ſchillernd und leuchtend.“ Eine zweite Beſchreibung der Geſichtsbildung Chriſti hat der berühmte griechiſche Dogmatiker, Johann von Damaskus, geliefert, der einer der Hauptkämpfer im Bilderſtreite für die Beibehaltung der Bilder geweſen,

*) Die gelehrten Unterſuchungen über dieſen Brief hat Gabler auf das Erſchöpfendſte geführt in ſeiner Schrift de *αὐθεντίᾳ* Epistolae Publii Lentuli ad senatum Romanum de Christo scriptae, Jenae 1819.)

und in der Mitte des achten Jahrhunderts gelebt. Chriſtus erhält in dieſer Beſchreibung ebenfalls einen ſtattlichen Wuchs, ferner zuſammengewachſene Augenbraunen, (die im Orient namentlich bei den Frauen als hohe Schönheit gerühmt zu werden pflegen) ſchöne Augen, große Naſe, ebenfalls krauſes Haupthaar, ſchwarzen Bart und gelbliche Geſichtsfarbe, ja ſogar lange Finger.

Dieſe, wie alle andern Beſchreibungen, laufen im Weſentlichen darauf hinaus, der bildenden Kunſt die ſchönſte Geſtalt des chriſtlichen Gottes zu überliefern. Manche Bildungsformen dieſes Ideals, wie zum Beiſpiel das geſcheitelte Haar, haben deshalb eigentlich nur das Bedeutſame der Allegorie für ſich, da die Scheitelung des Haars weſentlich eine Folge von jener eigenthümlichen Bildung des Scheitelknochens iſt, die ſich, auch nach der Gall'ſchen Schädeltheorie, vorzugsweiſe bei Menſchen von einer religiöſen und prophetiſchen Geiſtesart finden ſoll*). Man hat jedoch aus anderen Gründen der Landesſitte eher wahrſcheinlich zu machen geſucht, daß Jeſus überhaupt kein langes Haupthaar getragen, was nicht gepaßt haben würde zu einem Turban, oder zu einer ähnlichen orientaliſchen

*) Vergl. Fr. Münter, die Sinnbilder der alten Chriſten II. 11.

Hauptbedeckung, in der man ſich doch Chriſtus bei ſeinen Lebzeiten vorſtellen muß.

Wie die Griechen ihre vom Himmel heruntergefallenen Bildſäulen der Götter hatten, ſo finden wir auch bei den Chriſten zuerſt ſolche Bilder von Chriſtus, die nicht von Menſchenhänden verfertigt waren (εἴκονες ἀχειροποιηταὶ), und von denen zuerſt gegen Ende des ſechsten Jahrhunderts die Rede iſt. Dazu gehören auch die Abdrücke von Chriſti Geſicht auf Schweißtüchern, wie denn Chriſtus ſelbſt, nach der Erzählung, ſein Geſicht in einem Schweißtuch abgedruckt haben ſoll, um es dem Fürſten Abgar von Edeſſa zu ſenden, der einen Maler nach Jeruſalem geſchickt hatte, welcher aber das Bild Chriſti nicht vollenden konnte, weil ihn der Glanz ſeines Angeſichts an aller Arbeit verhinderte.

Als ein beſonderes Moment in der Darſtellung des Chriſtus auf den älteſten Kunſtdenkmälern iſt noch der Nimbus zu bemerken, welcher das Haupt des chriſtlichen Gottes umſtrahlt, der aber ebenfalls keine urſprüngliche Erfindung des chriſtlichen Geiſtes iſt, ſondern von den heidniſchen Kunſtwerken in die chriſtlichen überging, wo der Nimbus der alten Götter zum chriſtlichen Heiligenſchein wurde. Auf den Gemälden der Alten ſieht man ihre Gottheiten und Heroen, ſpäter auch in den Kunſtwerken der Römer die Häupter der Kaiſer, von dem Nimbus umfloſſen, der von den

alten Chriſten zuerſt auf Jeſus ſelbſt übertragen wurde. Später erhielten ihn auch die Engel, die Apoſtel, die Heiligen und ſelbſt die ſymboliſchen Thiere der Evangeliſten, auf den Bildern der Künſtler.

Dies ſind die Grundzüge des Chriſtusideals, wie es aus den älteſten Vorſtellungen der chriſtlichen Kirche überliefert worden, und wie es wiederaufgenommen iſt von der ſpäter auf vollendeter Kunſtſtufe erblühenden Malerei der Italiener, namentlich durch die Begründer derſelben Cimabue und Giotto, von denen aus es ſich in immer vollkommeneren Kunſtgeſtaltungen weiter fortbildete. (Münter II. 24.) Die Chriſtusköpfe des Michael Angelo tragen jedoch noch die härteſten und unedelſten Formen an ſich, die erſt durch Rafael die wahrhaft göttliche Verklärung, und zugleich den höchſten Ausdruck der menſchlichen Schönheit, erlangen. In Rafaels Chriſtus iſt es vorherrſchend die wahrhaft menſchliche Erſcheinung des Gottes, um deren ideale Verwirklichung es dem Künſtler zu thun iſt, und darin iſt ihm beſonders Leonardo da Vinci gefolgt, der in ſeinem Chriſtuskopf, welcher ſich auf der Lichtenſteiniſchen Gallerie zu Wien befindet, zugleich die höchſte Mannesſchönheit dargeſtellt, und in dieſem höchſten Männlichen, dieſen entſchiedenſten Ausdruck göttlicher That, das wahrhaft Göttliche abzubilden geſtrebt hat.

In dieſem durchaus vollendeten Kopf des Leonardo da Vinci kann man die Aufgabe, den chriſtlichen Heiland künſtleriſch zu geſtalten, als gelöſt betrachten. Denn alle Beſtrebungen der Kunſt, dem Antlitz und der Geſtalt Chriſti eine myſtiſche Idealität zu geben, und darin auf beſondere Weiſe ſeine Gottheit ausdrücken zu wollen, muß man für verfehlt anſehen. Das Durchſcheinende und Hereinragende von etwas Ueberirdiſchem und Uebermenſchlichem, das viele Maler beſonders dem Chriſtuskinde auf ihren Bildern verliehen haben, kann oft von großem Eindruck auf das Gemüth des Beſchauers ſein, allein es iſt weder in künſtleriſcher noch in religiöſer Hinſicht eine befriedigende Form, weil es die Einheitlichkeit des Bildes ſchon in der Anſchauung aufhebt. Die älteſten Bildnereien von Chriſti Geſtalt und ſeinem perſönlichen Leben bewegen ſich auch alle in einem beſtimmten Cyclus, zu dem vorzugsweiſe die hiſtoriſchen Momente aus dem Leben Jeſu zu gehören ſcheinen, aber nicht diejenigen, welche ihn in jenen Augenblicken, wo Göttliches und Menſchliches ſich in ihm ſcheiden und von einander löſen wollen, darſtellen könnten. Es iſt bemerkenswerth, daß in dieſen älteſten chriſtlichen Kunſtwerken niemals weder die Kreuzigung, noch die Grablegung, oder die Auferſtehung und Himmelfahrt, und überhaupt Nichts von

dem, was ſich nach der Auferſtehung Chriſti begeben haben ſoll, dargeſtellt worden iſt. (Münter I. 22.) Erſt die ſpätere Malerkunſt ergriff dieſe tranſcendenten Momente des chriſtlichen Heilands, konnte aber damit niemals zu reinen und wahrhaft idealen Kunſtdarſtellungen gelangen, da entweder die materielle Schwere und Trübe des religiöſen Stoffs die freie Produktion des Bildes hinderte, oder die Kälte allegoriſcher Sinnbildnerei dazwiſchentrat.

---

27. Die chriſtlichen Symbole.

Die künſtleriſche Darſtellung Chriſti ſchwankte überhaupt leicht zwiſchen ſymboliſch-allegoriſcher Bedeutſamkeit und hiſtoriſcher und menſchlicher Wirklichkeit. Der chriſtliche Gott, der im reinen göttlichen Geiſt zuerſt die Stufe des Symbols überwunden, bedient ſich jedoch ſelbſt zu ſeiner erſten Verkündigung noch der ſymboliſchen und allegoriſchen Formen, und ſcheint damit dem noch ſchwankenden und unſicheren Bewußtſein ſeiner Zeit, das noch von den Symbolen der heidniſchen Weltanſchauung gefangen gehalten wurde, hülfreich und ſchonend entgegengekommen zu ſein. In ſeinen mannigfachen Reden und Gleichniſſen überlieferte

Chriſtus ſelbſt den reichſten Stoff für die ſymboliſch-allegoriſche Auffaſſung, wie wenn er ſich „den guten Hirten", das „Licht der Welt" genannt, und ſeinen Apoſteln geſagt hatte, er wolle ſie zu „Menſchenfiſchern" machen. Dieſe Sinnbilder waren es denn vorzugsweiſe, welche die erſten chriſtlichen Künſtler beſchäftigten, aber es war ſeltſam, daß darin zugleich nur eine Wiederkehr antiker Symbole gefunden werden konnte, da ſchon die antiken Myſterien ähnliche Sinnbilder dargeboten hatten.

Die hauptſächlichſten Symbole, welche wir auf den alten chriſtlichen Kunſtwerken überliefert finden, ſind denn auch heidniſchen Urſprungs, und irgendwie mit der Anſchauungsweiſe des antiken Lebens verwandt. Dahin gehört z. B. der Anker, welches eines der älteſten Symbole der chriſtlichen Kirche iſt, und auf Grabſteinen wie auf geſchnittenen Steinen überaus häufig bemerkt wird. Dieſes Symbols haben ſich ſchon die Griechen von alten Zeiten her mehrfach bedient, es erſcheint bei ihnen beſonders als ein ſtädtiſches und gewerbliches Sinnzeichen, und kommt als ſolches häufig auf den Münzen der Städte vor. Bei den Chriſten bedeutet es die feſtgegründete Hoffnung der neuen Kirche, auch die Standhaftigkeit im Leiden. Auf einigen alten chriſtlichen Gemmen erblickt man ein oder zwei Fiſche

neben dem Anker, und dazu öfter auch den Namen Jeſu Chriſti.

Unter den Bäumen erſcheint die Palme, welche die alten Völker zur Bezeichnung ihrer Siege gebrauchten, und unzählige Male auf ihren Denkmälern abbildeten, auch als ein beſonders heiliges Symbol der Chriſten, das beſonders ihre Grabſteine ziert, und auch hier, wie bei den Griechen und Römern, ein Zeichen des Sieges bedeutet, welches der wahre Chriſt dem Tode gegenüber aufpflanzen darf. Die Palme iſt immer das wahre Zeichen ächt chriſtlicher Ueberwindung und Glorie.

Bemerkenswerth iſt auch das Symbol des Einhorns, dieſes wundervollen und räthſelhaften Thiers, das in den Mythen des heidniſchen Morgenlandes, beſonders in der Lehre Zoroaſters, eine ſo große Rolle ſpielt, und dort als ein Symbol der Reinheit und Stärke, im beſtändigen Kampf mit den Mächten des böſen Prinzips, vorgeſtellt wird. Das Horn dieſes Thieres, dem die Eigenſchaft beigelegt wurde, daß es alle Gifte unſchädlich machen könne, wurde von den älteſten Chriſten zu einem Symbol des Kreuzes Chriſti gemacht, und es ward dabei wohl beſonders auf die alles Gift der Welt zerſtörende Bedeutung des Kreuzes angeſpielt. Eine weitere Ausbildung dieſer mühſamen und froſtigen

Allegorie iſt die alte Legende vom Einhorn, in welcher Chriſtus ſelbſt als das Einhorn erſcheint. Das Einhorn, heißt es, kann nur von einer reinen Jungfrau eingefangen werden, welche ihm ihren unſchuldigen Schooß öffnet, in den es ſein Haupt legt und ſo darin einſchlummernd zu einer Beute der Jäger wird. So iſt das Einhorn das Symbol der Menſchwerdung Chriſti durch den Schooß der heiligen Jungfrau. Münter (die Sinnbilder alter Chriſten I. 43.) bemerkt, daß auf chriſtlichen Kunſtdenkmälern das Einhorn zuerſt in Deutſchland, beſonders auf Hirtenſtäben, erſcheine, welche, von Elfenbein geſchnitzt, in ihren Krümmungen das vor einem Kreuze knieende Einhorn zeigen, während es in ſpäteren Kunſtvorſtellungen deutlich auf die unbefleckte Empfängniß angewandt wurde. Auf Gemälden des funfzehnten Jahrhunderts ſieht man häufig das Einhorn dargeſtellt.

Unter den Fiſchen gehört auch der Delphin zu den aus heidniſchen Vorſtellungen in chriſtliche Kunſtwerke übergegangenen Sinnbildern. Die Chriſten ſelbſt nannten ſich Fiſche und Fiſchlein, und Chriſtus hieß in dieſer myſtiſchen Symbolik vorzugsweiſe der Fiſch. Der Delphin aber, im Alterthum dieſes menſchenfreundliche und menſchenrettende Seethier, wie es auf den heidniſchen Monumenten beſonders zu dieſem Symbol

der Glückſeligkeit wird, welcher die Menſchen nach dem Tode auf dem Rücken des tragenden Thieres zugeführt werden, der Delphin erſcheint auf den chriſtlichen Denkmälern vorzugsweiſe als dieſer Fiſch Chriſti, und dieſe Symbolik der chriſtlichen Kirche trug ſich bis in die Bildnereien des ſpäteren Mittelalters hinüber, wie man denn ſelbſt im hohen Norden Fiſche in den Runenſteinen eingehauen findet. Der Hahn, bei den Griechen das Symbol der Wachſamkeit, ward auch von den alten Chriſten in dieſer ſymboliſchen Bedeutung, um die Wachſamkeit der Lehrer zu bezeichnen, häufig auf die Zinnen ihrer Kirchen geſetzt, wovon ſich noch der Gebrauch, Wetterhähne auf den Kirchthürmen zu haben, herzuſchreiben ſcheint.

Unter den eigenthümlichen Symbolen der Chriſten aber, die aus dem eigenſten Geiſt der neuen Religion hervorgingen, haben wir noch das Kreuz zu erwähnen, welches als das Grundſymbol und erſte Erkennungszeichen der Chriſten von den Tagen der Apoſtel an zu betrachten iſt. In der geſammten Natur, in allen Formen und Beziehungen des Lebens, fanden die älteſten Chriſten das Kreuz vorgebildet. Alles im Leben, lehrten die Kirchenväter, nehme von ſelbſt die Geſtalt des Kreuzes an, der Menſch, wann er bete, der Vogel, wann er ſeine Flügel zum Flug ausſtrecke,

das Schiff, wann es mit ſchwellenden Segeln dahinfahre. Auf die myſtiſchen Spielereien mit der Figur des Kreuzes, die einem römiſchen T oder griechiſchen Thau glich, und in welchem Buchſtaben deshalb die erſten chriſtlichen Lehrer große Geheimniſſe haben entdecken wollen, haben wir uns hier nicht einzulaſſen. Das Kreuz erſcheint in ſeinen verſchiedenartigen Formationen, bald dreiarmig, bald vierarmig, ſehr häufig auf den älteſten chriſtlichen Kunſtdenkmälern, aber immer als das einfache Kreuz, das erſt ſpäter durch das Crucifix faſt gänzlich verdrängt wurde. Münter hat in ſeinem mehrmals angeführten Buch (I. 77.) mit ziemlicher Gewißheit behauptet, daß die Vorſtellung des Gekreuzigten in der ganzen älteſten Kirche durchaus unbekannt geweſen, und man kann annehmen, daß die Kirche nicht vor Ende des ſiebenten Jahrhunderts die Crucifixe gekannt habe. Das Kreuz verband ſich mit der Perſon Chriſti in den ſpäteren künſtleriſchen Darſtellungen auf verſchiedenartige Weiſe. Zu dem bloßen Kreuz wurde zuerſt das Lamm am Fuße des Kreuzes hinzugefügt, welches, um das Blut Chriſti zu bezeichnen, roth gemalt wurde. Sodann ſtellte man Chriſtus bekleidet am Kreuze dar, mit zum Gebet erhobenen Händen, jedoch nicht angenagelt. Darauf erblickte man ihn mit vier Nägeln ans Kreuz geheftet, und zwar in den

älteren Crucifixen, lebend, mit offenen Augen, in den ſpätern, vom zehnten und eilften Jahrhundert an, auch als Leichnam.

In den Darſtellungen der Chriſtusbilder macht ſich immer ein Widerſpruch zwiſchen dem Symbol und der Wirklichkeit geltend, welches dieſe Bilder ſtets gehindert hat, in einer rein idealen Sphäre der Kunſt zu ſtehen, indem namentlich das Leiden, das vorgeſtellt wird, halb als ein wirkliches und creatürliches Leiden, halb als ein ſymboliſcher Ausdruck des aller irdiſchen Vernichtung überlegenen, göttlichen Lebens erſcheinen ſoll. Günſtiger ſcheint ſich das Bild der Jungfrau Maria zur Aufgabe für die Kunſt zu ſtellen, indem ihre Darſtellung, über dieſen Zwieſpalt zwiſchen Symboliſchem und Wirklichem hinaustretend, immer auf die allgemeine ideale Bedeutung der Menſchwerdung Gottes hinzielt, und es ausſchließlich das reine Symbol der Gottesgebärung iſt, das ſie in ihrem Bilde auszudrükken hat. Die Kunſt hat daher bei der heiligen Jungfrau eine durchaus ideale Aufgabe zu erfüllen, ſie hat das ächt Menſchliche, die Mutter mit dem Kinde, hier als das wahrhaft Göttliche vorzuſtellen, und vermag ſomit die Einheit einer Anſchauung zu gewähren, die den Chriſtusidealen ſo ſelten eigen iſt. Man hat

deshalb den bildenden Künſtlern bei weitem beſſere Madonnenbilder, als Chriſtusdarſtellungen, zu danken.

Die heilige Jungfrau wurde jedoch erſt in ſpäterer chriſtlicher Zeit zu einem Gegenſtand der bildenden Kunſt erhoben, und zwar erſt ſeitdem die Spitzfindigkeiten der Theologie den Begriff der Jungfrau zu einer lebhaften Erörterung gebracht hatten. Das Madonnenbild wurde aber in ſeinen erſten Grundzügen, die, wie beim Chriſtusbild, für alle nachfolgenden Darſtellungen eine normale Bedeutung erhielten, durchaus nach dem Chriſtusideal ſelbſt geformt, wobei die alte chriſtliche Anſicht zum Grunde lag, daß Chriſtus in allen ſeinen Zügen ſeiner Mutter ähnlich geweſen ſei. Das Madonnenbild war daher in ſeiner urſprünglichen Geſtaltung nur eine weibliche Paraphraſe des Chriſtusbildes ſelbſt. Die erſten Darſtellungen der Madonna durch die griechiſchen Maler haben die auf den Sarkophagen gefundenen älteſten Madonnenformen verarbeitet, welche ihren Grundcharakter in der Schönheit des Ovals ausdrücken. Darauf wurden dieſe Formen durch Cimabue, Guido von Siena und den Florentiner Giotto aufgenommen und in die italieniſchen Malerſchulen übergeführt, wo Rafael dieſen überlieferten Zügen der Madonna ihre geiſtige und ideale Vollendung gab.

28. Die romantiſche Kunſt.

Die chriſtliche Kunſt, die wir zuletzt ausſchließlich innerhalb ihres religiöſen Darſtellungsgebiets betrachtet hatten, ſie entwickelt ſich, je mehr ſie zur Ausdrucksform für die innere unendliche Welt des Individuums wird, vorzugsweiſe zur romantiſchen Kunſt. Die Form des Romantiſchen iſt es, welche wir nun als dieſe eigenſte Form des ſubjectiven chriſtlichen Geiſtes zu begreifen haben.

Das romantiſche Ideal iſt das Bild der neuen Lebenswirklichkeit, wie ſie aus der an die Stelle der antiken Objectivität getretenen Perſönlichkeit des Menſchengeiſtes heraus ſich erzeugt. Das Romantiſche iſt der erſte Lebensdrang der neueren chriſtlichen Völker, die Wirklichkeit, die bei den alten Völkern ganz und gar nur in der Objectivität eingeſchloſſen und abgegränzt lag, aus der Subjectivität heraus neu zu gebären, und darin als eine gränzenloſe und wahrhaft unendliche aufzuzeigen. Dieſe chriſtliche Subjectivität, welche fortan die ganze Wirklichkeit bedeuten will, und dieſelbe ſowohl in ihr Inneres hinein aufzehrt, als auch in einem beſtändig unruhigen Drang nach Außen hin wieder aus ſich entläßt und aus ſich umzugeſtalten ſtrebt, dieſe chriſtliche Subjectivität, welche das ſchaffende Leben nicht mehr in der plaſtiſchen Nothwendigkeit des

Objects, in dem objectiven Müſſen des antiken Ideals, ſondern jetzt in dem freien Wollen der Perſönlichkeit erkennt, ſie iſt die innerſte Quelle des Romantiſchen, und der romantiſchen Lebensformen, in deren wunderbarer Hülle uns das ganze Mittelalter erſcheint.

In dieſer Romantik ſtellt ſich uns zunächſt das wirklich gewordene Daſein des Chriſtenthums dar, die romantiſche Zeit iſt das Streben nach Darſtellung einer chriſtlichen Wirklichkeit, einer Lebenseinheit der chriſtlichen Weltanſchauung, die ihre Totalität, ihren ganzen Gegenſatz gegen das antike Leben, und ihre unendliche eigenthümliche Zukunft, am erſchöpfendſten in dieſer Idee des Romantiſchen zur Erſcheinung gebracht hat.

Das Romantiſche, wie es ſeinem Namen nach als Romanzo zunächſt die im Mittelalter vor ſich gegangene Miſchung und Durcheinandergährung der Mundarten der Völker bezeichnet, ſo iſt es auch im Geiſte als die zuſammenfaſſende einheitliche Form für das ſich bildende Lebensbewußtſein der neueren Völker anzuſehn. Das Romanzo erſcheint auf dem Gebiet der Sprachen als der Niederſchlag jener ungeheuren Völkerbewegung, welche die Bildungselemente der alten und neuen Zeit in ſich zu verarbeiten und in einem feſten Guß zuſammenzufügen ſtrebte, und die aus dieſem

Feuer der hiſtoriſchen Miſchung hervorgegangenen romaniſchen Sprachen zeigen die Miſchformen beſonders des Lateiniſchen und Teutoniſchen auf, worin ſie nur den allgemeinen Drang des Weltalters, aus der Auflöſung der antiken Bildung neue Lebensorgane hervorzurufen, beurkunden.

So wird der romantiſche Geiſt ſelbſt, als dieſer ideelle Complex des neueren Völkerlebens, zum wahrhaften Bewußtſein dieſer Zeit, und macht ſich als das innere Band aller Verhältniſſe, als die geſtaltende Lebenskraft in allen Entwickelungen der Völker geltend. Das Romantiſche iſt der eigentliche Frühlingsgeiſt dieſer neuen jugendkräftigen Völkergeſchlechter, und es entſpringt beſonders gewaltig und ſtark aus der religiöſen Innerlichkeit und Freiheitsliebe des germaniſchen Volksſtammes, in dem ſich die geſchichtlich bildende Kraft des chriſtlichen Geiſtes am urſprünglichſten darſtellt.

Das romantiſche Ideal ſtellt aber das Bild der chriſtlichen Wirklichkeit, das es auszuführen hat, noch immer in einem gewiſſen Widerſpruch mit den Formen der äußeren Welt dar, und dieſer Widerſpruch, den es in ſich trägt, durchbricht immer wieder die künſtlich geſchaffene Einheit ſeiner Lebensgebilde, wie herrlich und glanzvoll dieſelbe auch entfaltet ſein mag. Dieſer Widerſpruch, der das ganze Mittelalter erſchüttert,

kommt aus dem tranſcendenten Geiſt der chriſtlichen Weltanſicht heraus, die in dieſer erſten Periode ihrer Entwickelung, einſeitig auf der Spitze der ſubjectiven Unendlichkeit thronend, die wahre Wirklichkeit des Geiſtes noch in dieſer Negation gegen das Endliche und Weltliche zu behaupten ſucht. Die Romantik, als dieſe Kraft des Individuums, ſich ſelbſt in ſeiner innerſten Unendlichkeit zu erfaſſen, ſie erſcheint zugleich als dieſer beſtändige Kampf mit der Wirklichkeit ſelbſt, welche nach den Formen dieſer höchſten Subjectivität ſich geſtalten ſoll, aber der Ineinsbildung mit derſelben noch widerſteht. Daher das in gewiſſem Betracht Unvollendete aller Gebilde der romantiſchen Kunſt, und die Andeutung darin, daß der Sehnſucht des ſchaffenden Geiſtes doch nicht habe genügt werden können, wie es gerade die erhabenſten Werke der romantiſchen Baukunſt an den Tag legen.

Die romantiſch-chriſtliche Wirklichkeit iſt noch dieſe ſchwankende Bewegung zwiſchen dem Dieſſeits und dem Jenſeits, welche das wahre Reich Gottes und des Geiſtes bald in einer Abwerfung und Vernichtung aller äußerlichen Welt- und Lebensformen erſtrebt, bald in der endloſen Weite und Ferne der Welt ſelbſt, auf bunten Abenteuern, Kreuzzügen und Wallfahrten, zu erringen ſucht. Nach dieſen beiden Momenten, welche

die der Weltentſagung und Welteroberung ſind, theilt ſich die ganze Romantik des Mittelalters vornehmlich in zwei Lebensgeſtaltungen, die ſich auf der einen Seite als das Mönchsthum, auf der andern als das Ritterthum zeigen, und beide nur die verſchieden auseinandergegangenen Richtungen derſelben abſoluten Subjectivität des Zeitgeiſtes ſind. Dies ſind in dieſer Zeit die beiden höchſten Formen des menſchlichen Daſeins, in welchen ſich die Kraft und der innere perſönliche Reichthum des Individuums, die Macht, welche es aus ſich ſelbſt heraus über die Welt gewonnen, an den Tag legen.

Nachdem dieſe unendliche Subjectivität des ſich ſelbſt beſtimmenden und ſich ſelbſt beſitzenden Menſchengeiſtes ſich in der Romantik erſchloſſen, war die innerſte Welt des Individuums urplötzlich ſo reich an Inhalt und Leben erſchienen. Denn der Mönch, welcher der äußeren Welt entſagen konnte, um lediglich der inneren zu leben, bekannte dadurch von ſich, daß er allen den Reichthum und die Lebensfülle, die er außen aufgegeben, entbehren könne durch dieſe Einkehr in ſich ſelbſt, durch dies Verſinken in ſeine eigene innere Geiſtigkeit, in welcher er den Beſitz der höchſten Wirklichkeit finden wollte. Dies war der Sinn ſeines Gelübdes, das er ablegte, und worin zugleich die Aufgabe lag, mit der

höchſten Tapferkeit des Geiſtes die Welt in allen ihren Formen zu bezwingen.

Wie der Mönch ſein Gelübde ablegte, ſo mußte der Ritter ſeine That thun, denn das Ritterthum war kein durch die Geburt oder durch willkürliche Verleihung ſich übertragender Stand, ſondern eine That mußte vollbracht worden ſein, um den Ritter zu machen. Der Ritter aber treibt die Kraft des individuellen Geiſtes noch weiter, und entfaltet ſie zum höchſten Schwung und zur ſchönſten Blüthe der Subjectivität, indem dieſelben Mächte, welche den Mönch nach Innen treiben, den Ritter nach Außen drängen, und an ihm ihre andere Seite herauskehren, nämlich die, mitten im vollen Menſchenleben und im bunten Getriebe der Lebendigkeit, an der Welt ſelbſt, an der ſiegreichen Durcharbeitung ihres Stoffes, die Alles zwingende Macht der Subjectivität zu beweiſen. Denn was den Ritter ſeine That vollführen läßt, iſt nicht die materielle Gewalt der Tapferkeit allein, ſondern es ſind die aus ihm hervorquellenden begeiſternden Mächte der ganzen Lebensanſchauung ſeiner Zeit, es iſt der erſte Verſuch des ſubjectiven Geiſtes, auch die äußere objective Welt als die ſeine zu erkennen, ſich in und mit ihr einzurichten, und ſie zum wahren Grund und Boden der chriſtlichen Gemeinde, zur wahren Wirklichkeit zu erheben.

Die chriſtliche Innerlichkeit hat es im Mönchsthum nur zu einer Abſtraction von der äußern Weltlichkeit gebracht, und dieſe Abſtraction, in welcher das Subject in ſich allein ſeine ganze Objectivität gefunden, macht ſich in ihrer höchſten Bedeutung als dieſe chriſtliche Myſtik geltend, welche, bei allen Abenteuerlichkeiten ihrer Ausartung, oft ein ſo wunderbares und gedankenvolles Leben der Beſchaulichkeit in ſich entwickelt hat.

Die äußerſte Steigerung dieſer Abſtraction erſcheint im Märtyrerthum, und in den freiwillig auferlegten Bußen und Qualen, worin die Endlichkeit, die hier im menſchlichen Leib ſelbſt vorgeſtellt iſt, dafür Strafe und Schmerz empfinden muß, daß ſie überhaupt exiſtirt. Der Schmerz, in welchem die Kraft des endlichen und leiblichen Daſeins ſich abſchwächen ſoll, er zeigt ſich hier als der trübe Uebergang zur Freiheit und Schönheit des in ſich ſelbſt ſiegenden und herrſchenden Geiſtes. Der Märtyrer iſt der erſte Ritter Chriſti, der es dem leidenden chriſtlichen Gott gewiſſermaßen nachthut, und das Endliche in Gott und im Geiſt, im Unendlichen, als Opfer ſterben laſſen will.

Die Leiden der Märtyrer gewinnen ihre höhere ideale Bedeutung in der Beziehung auf die allgemeine göttliche Leidensgeſchichte ſelbſt, wodurch ſie auch in den künſtleriſchen Darſtellungen, die ihnen in älterer

und neuerer Zeit gegeben worden, einzig und allein mit dem Schönheitsgeſetz in Einklang gebracht werden können, gegen das ſie ſonſt durch die Natur ihres Gegenſtandes ſelbſt ausdrücklich gerichtet ſind. Dieſe zerſtückelten Leiber, zerſägten Gliedmaßen, und durch tauſendfache körperliche Martern entſtellten Formen der menſchlichen Erſcheinung, in deren Wiedergebung ſich beſonders die bigotte katholiſche Malerei gefallen hat, ſie können von der Kunſt niemals zur Schönheit bewältigt werden, und nur durch die allegoriſche Bedeutſamkeit, welche ihnen die Künſtler mehr oder weniger geſchickt aufdrücken, können ſie überhaupt als ein Gegenſtand der Kunſt zugelaſſen werden.

Die wahre Schönheit der romantiſchen Geſtalt hebt ſich erſt im Ritter heraus, in dem ſich die geſunde und poſitive Seite der chriſtlichen Wirklichkeit zu entwickeln beginnt. Der Ritter, in welchem ſich das Religiöſe mit dem Weltlichen zuerſt zu einer tüchtigen und heitern Lebensform zu durchdringen ſtrebt, er erſcheint wahrhaft als das romantiſche Subject, das ſich der Feſſeln jener negativen chriſtlichen Innerlichkeit entſchlagen will, und ſich dadurch frei macht, daß es dieſe abſolute Innerlichkeit in den Strom des vollen und warmen menſchlichen Lebens hinleitet und ſich damit in das wirkliche concrete Daſein der Welt

hineinbildet. Aus der Miſchung des kirchlichen und politiſchen Lebens, welche das Mittelalter iſt, erhebt ſich der Ritter als das wahre Vermittelungsglied, durch das ſich die Völkerzuſtände aus dem Geiſt des Chriſtenthums heraus zu einer wahrhaften und einheitlichen Weltform geſtalten wollen.

Die romantiſche Perſönlichkeit, welche ſich im Ritterthum in ihrer Blüthe darſtellt, trägt vorwaltend ihr religiöſes Pathos in ſich, das jedoch ſofort zu einem weltlichen wird, und als ein Prinzip des wirklichen Lebens, des geſelligen bürgerlichen Verkehrs und der öffentlichen politiſchen Verhältniſſe ſich bethätigt. So wird das innige perſönliche Verhältniß zur Mutter Gottes, dieſer ſchwärmeriſche Mariendienſt, zum ritterlichen Frauendienſt überhaupt, und die Minne wird die eigentliche Form dieſer ſubjectiven Innerlichkeit des ganzen Lebens, die ſich darin ihren weſentlichſten Ausdruck giebt. Zu der Liebe, als dieſem Grundprinzip des romantiſchen Daſeins, fügt ſich die Treue, die derſelben religiöſen Quelle entſteigt, und aus der unverbrüchlichen Treue gegen den Herrn und Heiland, welchem der Ritter all ſein Leben gewidmet, zur Herrentreue und Dienſttreue wird, worin vorzugsweiſe das Weſen der romantiſchen Treue beſteht. Mit der Liebe und mit der Treue iſt in der romantiſchen

Perſönlichkeit unzertrennlich das Prinzip der Ehre verbunden, worin der reine Werth der Perſönlichkeit als ſolcher, die hohe und unantaſtbare Bedeutung des Subjects ſelbſt, verkündigt und durchgeſetzt wird. Das im Chriſtenthum erlöſte Individuum hat eben durch dieſe Erlöſung einen Grund bekommen, etwas auf ſich zu halten, auf ſeine individuellen Rechte bis in die leiſeſte Nüance hinein zu beſtehen, und dadurch iſt dieſe überaus große Zartheit und Reizbarkeit entſtanden, welche das Prinzip der romantiſchen Ehre weſentlich charakteriſirt.

So werden in dieſen drei hauptſächlichſten Lebensmomenten der romantiſchen Perſönlichkeit, in der Liebe, Treue und Ehre, in denen ſich dieſe ganze Weltanſchauung der Subjectivität ſo lebenskräftig und heiter geſtaltet, ſo werden in ihnen die religiöſen Ideen des Zeitalters zuerſt zur weltlichen Wirklichkeit, und bilden ſich darin in den concreten Lebensſtoff hinein. Zugleich ſind ſie die entſchiedenſten und ſubſtantiellen Merkmale des Unterſchieds zwiſchen dieſer modernen romantiſchen Individualität und der antiken klaſſiſchen Perſönlichkeit.

Die klaſſiſche Perſönlichkeit, welche ſich noch nicht in ihrer eigenen Subjectivität dieſes Unendliche bedeutet, ſie kann deshalb auch nicht von dem Prinzip der Ehre ſo durchzogen ſein, die Individualität iſt ihr noch

nicht in dem Maße heilig und unverletzlich, daß ſie aus der Unantaſtbarkeit derſelben ein eigenes Pathos ihres Lebens machen ſollte. Der antike Menſchengeiſt konnte noch nicht dieſen unendlichen Werth auf die Individualität legen, weil ſie ihm noch nicht ganz gehörte, weil die eigentliche Wirklichkeit nicht in ihr gegeben lag, und ſie kein Theil iſt, ſondern nur Theil hat an dem Kreiſe der göttlichen Objectivität, in dem Alles ſich bewegt. Der Heros, der im antiken Leben denſelben Höhepunkt bezeichnet, wie im modernen der Ritter, er lebt in der endlichen Gegenwart eingeſchloſſen, deren zeitliche und materielle Bedürfniſſe ſeinen ſtarken Arm herausfordern, und was er an Thaten in dieſem Kreiſe vollbringt, gehört nicht ihm allein, ſondern die Götter haben es durch ihn vollbracht entweder in unmittelbarer Beihülfe oder durch beſondere Begabung. Die Tapferkeit des Heros erſcheint gewiſſermaßen wie eine große Naturnothwendigkeit, die ihre ewige ſittliche Baſis in ſich trägt, aber die That erſcheint noch nicht als dies höchſte Selbſtbewußtſein der Perſönlichkeit, das ſich darin zuſammengedrängt und zum Leben gefördert hat. Daher iſt es nicht die Ehre, ſie, in der die Individualität gewiſſermaßen ihre Funken ſprüht, ſondern es iſt ſtatt deſſen nur die zur Sittlichkeit veredelte Naturkraft, welche das Pathos der Heroen

bildet, und worin das ideale Reich der Geiſtigkeit, in dem der Ritter wandelt, ſich noch nicht erſchließen kann.

Die antike klaſſiſche Perſönlichkeit hat darum auch dieſe Reizbarkeit der Subjectivität nicht, weil es noch nicht ihre Aufgabe iſt, die Unendlichkeit der Subjectivität zu verfechten und durch die Welt zu bringen. Die moderne Perſönlichkeit aber hat mit der Aufgabe der unendlichen Subjectivität zugleich dieſe unendliche Reizbarkeit überkommen, in der ihre ewige geiſtige Pein und Unruhe ſich beurkundet, die aber damit auch ihre wahrhafte Ehre geworden iſt, die Ehre, die das moderne Individuum darin zu ſuchen hat, daß in ſeinem eigenſten perſönlichen Sein der wahre göttliche Inhalt und die wahre Wirklichkeit anerkannt und immerdar hochgeachtet werde, ein Prinzip der Ehre, das in den romantiſchen Zeiten als dieſe beſtändige Kampfluſt und Schlagfertigkeit des Ritters ſich zeigt, und das uns ſeitdem allwege zu Rittern des freien perſönlichen Geiſtes geſchlagen hat.

Unter den Künſten iſt es die Poeſie, welche dieſe Bedeutung des Ritterthums vorzugsweiſe in ſich aufgenommen und verherrlicht hat, und wie die moderne Poeſie ſelbſt dieſe Kunſt iſt, welche die wogende Innerlichkeit des geiſtigen Lebens am unmittelbarſten und freieſten heraustreten läßt, ſo muß ihr auch das Ritter-

thum, als dieſe erſte Freiwerdung der ſubjectiven Innerlichkeit, als ihr eigenthümlicher Gegenſtand zunächſt zufallen. Die Ritterdichtung des Mittelalters ſtellt uns daher das Ritterthum beſonders als dieſen Hort des Glaubens vor, durch den, wie in dem Sagen-Cyclus von Karl dem Großen, Kirche und Staat gleicherweiſe vor den hereinbrechenden Schaaren der Ungläubigen, vornehmlich der Araber, geſchützt werden. In dem Cyclus, der ſich um den König Artus dreht, ſucht ſich das Ritterthum vorzugsweiſe in ſeiner nationalen Kraft zu erfaſſen und eigenthümlich abzugränzen, in den Amadiſſen aber gelangt die Aventure in ihren vollen glänzenden Zug, und unternimmt, auf der ebenſo anmuthig als gefahrvoll ſich verwickelnden Lebensbahn, Abenteuer auf Abenteuer, worin ſich die lebendige Kette der Wirklichkeit jugendfriſch und naturvoll zuſammenſchiebt.

---

29. Die chriſtliche Naturanſicht.

In dieſe chriſtlich romantiſche Weltanſicht tritt das Verhältniß des Menſchen zur N a t u r als ein neues und eigenthümliches hinein, das wir hier noch beſonders zu betrachten haben. Die Natur beginnt in den chriſtlichen Zeiten zuerſt eine eigene Stelle im B e w u ß t ſ e i n einzunehmen, während ſie in der antiken

Welt als ein Unbewußtes wirkſam geweſen. Das Naturgefühl der Alten befriedigte ſich ſofort in der Geſtaltung und ſymboliſchen Verwendung des Naturſtoffs, es war darum als ein innerliches Moment, das in ſich ſelbſt hätte verweilen können, nicht vorhanden. Die Natur war dem antiken Menſchengeiſt nur immer dieſer verarbeitete Lebensſtoff ſelbſt geweſen, in welchem der Geiſt ſich ſofort durch ſeine eigene Ausdehnung ſeine heimiſche Form geſchaffen. Der chriſtliche Geiſt hatte aber zunächſt ſeine Heimath nicht in dem Reich der Natur finden wollen, ſondern die Natur hatte ſich ihm als ein von dem Geiſt losgeriſſenes Element bald ſeltſam verdüſtert und verſchleiert, bald in eine unerreichbare Ferne, auf eine wunderbare Höhe der Freiheit und Schönheit, entzogen, ſo daß ſie nur wieder ſeine Sehnſucht wie nach einem verloren gegangenen Paradies zu reizen begann. Dieſe Naturſehnſucht der Neueren, die aus allen ihren Zuſtänden herauszuſchlagen beginnt, und in der ſich das beſtändig drängende und in ſich ſelbſt erzitternde Weſen des chriſtlichen Geiſtes am tiefſten ausſtrömt, ſie iſt das charakteriſtiſche Streben, mit der Unruhe des in ſich ſelbſt wogenden Geiſtes, welche das Chriſtenthum entzündet, ſich wieder in den Naturfrieden hineinzuretten, und ein neues Reich der Verſöhnung zwiſchen Natur und Geiſt

zu begründen, wozu der urſprüngliche Gedanke des Chriſtenthums alle Elemente in ſich trägt.

Die Sehnſucht nach der Natur, welche die Neueren ſo wunderbar beſchleicht, ſie iſt nur ein hiſtoriſches Symptom des Völkerlebens, in dem ſich ankündigt, daß die Entwickelung des menſchlichen Geſchlechts dahin gehe, den Geiſt wieder zur Natur werden zu laſſen, die Natur durch den Geiſt zu erlöſen, und den Geiſt in der Natur ſeine freie und ſelbſtbewußte Wirklichkeit ſich erſchaffen zu laſſen.

In dieſem Naturdrang des chriſtlichen Geiſtes ſtellt ſich uns zugleich jener große Wendepunkt der Zeiten dar, auf dem ſich die antike Objectivität mit der chriſtlichen Subjectivität wieder zu einem neuen wahren Lebensbilde der Freiheit und Schönheit zuſammenzufügen, und darin die Einheit des Menſchengeiſtes, die ſich zuerſt im Chriſtenthum auseinandergeriſſen, wiederherzuſtellen hat. Denn nachdem die Natur in der alten Welt als unmittelbare und unbewußte Lebensſtufe verbraucht worden, nachdem ſie im Chriſtenthum zuerſt als ein Gegenſatz des Geiſtes abgeworfen und in ein für ſich verſchloſſenes Reich verwieſen worden, drängte ſie ſich in demſelben Moment wieder als ein unabweislicher Gegenſtand des Gefühls und der Sehnſucht in den chriſtlichen Geiſt ein, und

bereitet in der eigenthümlichen Durchdringung mit demſelben, welche weſentlich modern iſt, ein neues Weltalter vor, die Zeit der Einheit von Natur und Geiſt, die Zeit der aus dem freien Selbſtbewußtſein hervortretenden wahren Wirklichkeit. Dies iſt zugleich das Ideal der Zukunft, das ſich hier aus dem chriſtlich-romantiſchen Ideal heraus angekündigt hat, und aus demſelben ſeine wahrhafte Entwickelung nehmen muß, das Ideal einer zuſammenfügenden, die geiſtige Welt mit der realen harmoniſch verſchmelzenden Periode des chriſtlichen Völkerlebens.

---

30. Das Mährchen.

In der chriſtlichen Weltanſicht tritt die Natur zuerſt als dieſe Lockung und Verlockung des Geiſtes auf, welche, wie im Mährchenleben des Mittelalters, die behauptete Selbſtändigkeit gewiſſermaßen verſpottet, und ihm ein magiſches Labyrinth vorzaubert, in deſſen Irrgängen ſie ihn zu fangen und einzuſchließen trachtet. Dies iſt die Bedeutung des Mährchens, welches als eine ganz eigenthümliche Schöpfung des chriſtlich-romantiſchen Geiſtes gerade aus dieſer Naturanſicht hervorſteigt.

Das Mährchen iſt eben dieſe wunderbare Mähr von der Natur ſelbſt, die Geſchichte ihrer ſeltſamen Verwickelungen mit dem Menſchengeiſt, dieſe dämmernde Miſchung von Natur und Geiſt, die ſich in traumartigen Gebilden willkürlich ergeht, und doch auf einen unendlichen geheimnißvollen Sinn in ſich Anſpruch macht.

Man kann das Mährchen, das als dieſe ringende Naturanſicht des Mittelalters hervorgetreten, daher kaum eine beſtimmte Dichtungsgattung nennen, weil ſich bloß dieſer allgemeine Zuſtand des Volksgemüths darin hinzuſtellen verſucht, weil ſich nur ein zwiſchen Vergangenheit und Zukunft ſchwankender Moment des Volksbewußtſeins darin abzeichnet. Dies Schwanken zwiſchen Vergangenheit und Zukunft iſt das ächte Weſen des Mährchens, und zugleich die wahre Weisheit deſſelben. Denn das Mährchen verſinnbildlicht immer den Moment, wo der Uebergang aus einem unfreien Zuſtand in einen freien erfolgen ſoll. Das Naturgebilde erſcheint in ihm in der Regel als dieſe Verzauberung, welche auf die Erlöſung harrt. Alles bedeutet etwas Anderes, als was es iſt, und in dem Durcheinanderſchieben dieſer Lebens- und Naturformen, worin aus der unwahren ſich immer die wahre erzeugen ſoll, verräth das Mährchen ſein idealiſches und

prophetiſches Element. Der Bär, der Wolf, der Vogel, ſie bedeuten den ſchönen Prinzen oder die ſchöne Prinzeſſin, welche in dies rauhe und unholdige Naturgebild hinein verwünſcht ſind. Was als das Erlöſende von dieſem Bann dazwiſchen tritt, iſt gewöhnlich die Liebe, alſo das geiſtige Element, welches das andere Geiſtige, das in dieſen Naturzwang gerathen, auch wieder zu ſich befreit, und ſich dann mit ihm zu dieſem ſchönen ewigen Liebesbund verbindet, welcher als das wahre Symbol der freien und berechtigten Einheit von Natur und Geiſt erſcheint. Die Entzauberung, als dieſe Erlöſung von der Natur, und die dadurch erfolgende wahrhafte Verklärung der Natur, zeigt ſich als die ächte Aufgabe des Mährchens, worin der chriſtliche Geiſt ſich im wunderſamen Spiel die Bahn ſeiner Entwickelung vorgezeichnet.

---

31. Das Wunderbare.

Die chriſtliche Naturanſicht hat vorzugsweiſe das Wunderbare in die Natur hinein verlegt, und dies iſt dadurch zu einem beſonderen Element der modernen und romantiſchen Kunſt überhaupt geworden. Das

Wunderbare iſt aber nichts Anderes als die Durchbrechung der Naturgeſetze ſelbſt, und der Verſuch, der Vorſtellung und der Willkür des Geiſtes Macht zu geben und Raum zu ſchaffen mitten im Kreiſe des Naturlebens ſelbſt. Das Wunderbare enthält in ſeiner Erſcheinung beſonders die Anerkennung von dem Uebergewicht des Geiſtes über die Natur in ſich, aber noch in dieſer bloß magiſchen Form, welche in wilder Zügelloſigkeit hin und her taumelt. Das Wunderbare beſteht zunächſt darin, daß das geiſtig und ſittlich Nothwendige, das geſchehen muß, ſich in einer die Natur ſelbſt durchbrechenden und überwindenden Form durchſetze und verwirkliche.

Und dies iſt das ideale Element in dieſer Poeſie und Philoſophie des Aberglaubens, daß zur Verwirklichung des ſittlich und geiſtig Rechten die organiſch geſchloſſene Natur ſelbſt entweder ihre geheimnißvollen Kräfte aufbietet oder geheimnißvolle Veränderungen und Verwandelungen in ihrem eigenen Gang zuläßt, unerhörte Weſen, Geſpenſter, Kobolde und Hexen, zu Werkmeiſtern eines beſonderen Gelingens entſendet.

Bei den Alten war es der deus ex machina, welcher als das ſchließlich Waltende und Entſcheidende in ihren Darſtellungen erſcheint. Dies iſt der perſönlich dazwiſchentretende und handelnde Gott, der gewöhnlich

am Schluß der alten Tragödie ſich wirkſam erweiſt und die menſchlich verworrene Begebenheit ſchlichtet und löſt. Dies die Wirklichkeit durchbrechende Walten des Göttlichen trägt aber bei den Alten keineswegs den Charakter des Wunderbaren an ſich, und das Wunder vollbringt ſich überhaupt nicht auf dem Grund und Boden des antiken Lebens in dem Sinne, in welchem es ſich erſt aus der chriſtlichen Naturanſicht erzeugt hat. Wenn der Gott in der antiken Tragödie ſich ſelbſt gewiſſermaßen in Scene ſetzt, ſo geſchieht darin nur das Gängundgebe der mythiſchen Vorſtellungsweiſe, das in jeder Statue, in jeder Götterſäule an der Straße, ſich ebenſo verwirklicht hat.

Das Wunderbare wird bei den Alten recht eigentlich als ſolches nur da bemerkt, wo die klare Anſchauung einer perſönlich handelnden Gottheit fehlt, und wo die Wirkung in das Reich einer unermeßlichen Geiſtigkeit ſich verliert, was den Alten als das wahrhaft grauenerregende Wunder gelten muß. In dieſer Hinſicht iſt beſonders der vielbewunderte Schluß des Oedipus auf Kolonos anzuführen, wo im heiligen und grauenvollen Hain der Eumeniden ein ganzes menſchliches Daſein wunderbar verhallt, und in Ahnungen einer höheren geiſtigen Unendlichkeit, die ſein Haupt umrauſchen, ſich geheimnißvoll in ſich ſelbſt

verliert. Dieſe Stelle kann vielleicht als der Gipfel des Wunderbaren in der antiken Weltanſchauung erſcheinen, und man hat in dieſen Schlußchören der ſophokleiſchen Tragödie häufig das Erſcheinen eines chriſtlichen Elements herausgehoben, das aber gerade in dieſer aus den Naturformen hervorbrechenden reinen Geiſtigkeit, die ſich als eine höchſte Wundererſcheinung hinſtellt, beſteht.

Bei den Neueren iſt es beſonders das Sinnlichwerden geiſtiger Vorſtellungen, welches das Wunderbare ausmacht, und als dieſe unmittelbare Verſinnlichung des Geiſtigen wird in dem Mährchen- und Wunderglauben die Natur in allen ihren Elementarformen ſelbſt angeſchaut. Dies iſt zunächſt der Drang der chriſtlichen Subjectivität, welche ſich ſelbſt in alle Außengebilde der Welt mächtig hineingeſtalten will, und ſo zuvörderſt das menſchliche Bild in die Naturgeſtalten gewiſſermaßen hineindrängt.

Die Berge, Bäume und Flüſſe, die den Menſchen in nächtlicher Einſamkeit räthſelhaft anſchauen, die im Sonnenſchein ſo ſeltſam blinken und lächeln, die ihm zuzuwinken ſcheinen mit den ſturmbewegten Häuptern, und zu ihm reden wollen in dem ängſtlichen geheimnißvollen Rauſchen ihrer Wipfel, Zweige, Blätter und Wellen, er geſtaltet ſie in ihrer unheimlichen Größe

und Erſcheinung zu Rieſen, Elfen, Geſpenſtern und Elementargeiſtern, denen er mancherlei Thaten und Abenteuer, wie ſie der Localität und ihm ſelbſt entſprechen, in wunderbaren Erzählungen andichtet. Nach der Eigenthümlichkeit der Völker und der verſchiedenen Localität ihrer Naturumgebungen erhalten auch die Mährchen, als Gewächſe dieſer Gegenden ſelbſt, eigenthümliche und verſchiedene Form und Inhalt. Steffens, in ſeiner Abhandlung zur Sagen- und Mährchenwelt, will ſelbſt die Mährchen der Hochländer und Tiefländer, die Granit- und Schiefermährchen, ſo unterſcheiden.

Der Trieb, die Welt und die Natur zu anthropomorphiſiren, das heißt, ſie der Selbſtbeſtimmung des unendlichen ſubjectiven Geiſtes zu unterwerfen, er zeigt ſich bei den chriſtlichen Völkern zuerſt in ihrer Mährchenluſt und Mährchenweisheit. Das anthropomorphiſirende Hellenenthum hatte das Naturleben, das es zur plaſtiſchen Geſtalt bezwungen, in ſeinem materiellen Stoff belaſſen, und innerhalb deſſelben verherrlicht und vermenſchlicht. Das Chriſtenthum, von demſelben Vermenſchlichungstrieb bewegt, mußte, um ihn zu befriedigen, das Naturbild vor Allem durchgeiſtigen, und ſo durchſchoß es die Natur, die es wahrhaft zu erlöſen hatte, zuerſt mit dieſen mährchenhaften Zügen und Phyſiognomieen des menſchlichen Geiſtes. Dieſe Bilder mußten,

weil an ihnen noch der formlos ringende Geiſt ſeine erſten Geſtaltungsverſuche machte, darum eben zum Theil ſo frazzenhaft ausfallen, wie ſie auch andern-theils wieder, als dieſe erſten Frühlingsknospen des ſich mit der Natur verſöhnenden chriſtlichen Geiſtes, dieſe mährchenhafte Süßigkeit und Herzinnigkeit erhielten.

Die aus dem Alterthum zurückgebliebene entgötterte Natur erhielt zwar durch jenes Anthropomorphiſiren des chriſtlichen Geiſtes ihre heiteren und ſchönen Götter nicht mehr zurück, aber die Wunder der Natur formten ſich nur ſo bedeutſam und geheimnißvoll, um die Wunder des Geiſtes anzudeuten. Die Wunderwelt, welche ſich der träumende chriſtliche Geiſt zuerſt in ſeinen Mährchenvorſtellungen und Sagen aufbaute, ſie erſcheint nur wie das erſte dämmernde Morgenroth einer Verkündigung, der Verkündigung, daß aus dieſer Miſchung des Natürlichen und Geiſtigen, welche das Mährchen ausmacht, künftig in wahrhafter Durchdringung ſich die ächte freie Wirklichkeit des chriſtlichen Lebens herausbilden werde. Die Wunder des Mährchens zeigen auf das größte Wunder, das ſich noch vollenden ſoll, auf die Wirklichkeit hin, und wie im Mährchen die Elementargeiſter und Naturmächte herausgefordert werden, um das Wunder zu Stande zu bringen, ſo tritt ſpäter die Geſchichte ſelbſt, als die wahre Bethätigung

der menſchlichen Geiſtesmacht, und als die größte Wunderthäterin zugleich, hervor, indem durch ſie das Allerwunderbarſte, die freie Wirklichkeit des Menſchengeiſtes, ſich gebären ſoll. Dieſen Gedanken hat unter den neueren Dichtern beſonders der träumeriſch-prophetiſche Novalis in ſeinem Roman „Heinrich von Oſterdingen" auszuführen geſucht.

Die moderne Kunſt hat ſich das Element des Wunderbaren auch vorzugsweiſe in der Bedeutung angeeignet, daß darin eine geiſtige ſubjective Vorſtellung, die den Helden drängt und reizt, zu etwas unmittelbar Wirklichem und Objectivem wird, indem ſie ſich gegen alle Geſetze der Natur gerade der Naturformen bedient, um ſich als eine reale Erſcheinung geltend machen zu können. Beſonders hat Shakſpeare in dieſem tieferen innerlichen Sinne ſeine Geiſter und Geſpenſter auftreten laſſen, und im Macbeth und Hamlet hat ſich das Wunderbare, wie es in den Kreis der romantiſchen Kunſt hineingehört, in der würdigſten und reinſten Form dargeſtellt. Die Geſpenſterbilder ſind hier nur die real gewordenen Objectivbilder der Seelenzuſtände ſelbſt, ſie gleichen dem Dolch, welcher dem mit Mordgedanken erfüllten Macbeth vor Augen ſchwebt, und den er ſelbſt ſehr treffend einen „Gedankendolch" nennt, der „nichts Wirkliches" ſei, und der nur „ſein eigener

blutiger Gedanke“ ſei, der ihm ſo herausgetreten vor das Auge. Die Hexen ſind ferner dieſe arbeitenden Verwickelungen und Kräfte der böſen That, die darin zu Realitäten herausgetreten. Im Hamlet iſt es der ganze Gedanke der Tragödie, welcher in der Erſcheinung von Hamlets Vater perſönlich und real geworden. Nur in ſolcher innerlichen Bedeutung dürfen die Geiſter und Geſpenſter in der Kunſt zugelaſſen werden, und anderweitige Spukbilder, an denen es in der modernen Poeſie niemals gefehlt hat, müſſen für ebenſo trivial und langweilig gehalten werden, als auf der anderen Seite die Geiſtererzählungen mit natürlichen Auflöſungen, die eine Zeitlang in der deutſchen Literatur Mode waren, und wo die geglaubte Exiſtenz eines Geiſtes ſich nur auf eine im Mondſchein ſpazierengegangene Katze, oder gar auf Diebe zurückführt.

Der Glaube an das Wunderbare beruht aber in dem menſchlichen Geiſt auf jener niemals ganz klar gewordenen Anſchauung von der Verbindung des Geiſtigen und Natürlichen, und dieſer ungewiſſe Schauer bei der Betrachtung des Naturbildes iſt es, welcher die größten und ſtarkmüthigſten Menſchen dem Aberglauben überliefert. So konnte z. B. Napoleon bekanntlich den Hahn nicht krähen hören, ohne von den unheimlichſten und peinigendſten Empfindungen ergriffen

zu werden. Jéan Paul aber ſpricht, an einer Stelle in ſeiner Vorſchule der Aeſthetik, eine eigene Freude darüber aus, daß er auf einem Dorfe jung geweſen und alſo in einigem Aberglauben erzogen worden. Der ſinnige Dichter will damit die unerſchöpflich ſprudelnde, geheimnißvolle Quelle des Naturlebens bezeichnen, mit dem gerade der ſchaffende Geiſt, ſei er nun Künſtler oder Geſchichtsheros, beſtändig in einem geheimen, wenn auch räthſelhaften Zuſammenhange bleibt.

Wir haben jetzt die Idee der Schönheit auf drei verſchiedenen Stufen des Völkerlebens ſich entwickeln ſehn, und das Schöne darin als die ideale Form der jedesmaligen Lebensunmittelbarkeit erkannt, in welcher die ganze herrſchende Weltanſicht auf ihren Höhepunkt herausgetreten. Wir haben damit dieſen allgemeinen Theil, in dem wir das Schöne als dieſen Idealismus der Unmittelbarkeit zu beſtimmen hatten, als erledigt zu betrachten, und gehen zu dem zweiten Haupttheil der Aeſthetik über, in dem wir es mit der beſonderen Form der Verwirklichung des Schönen, mit dem *Kunſtwerk* ſelbſt, auf ſeinem eigenthümlichen und ſelbſtändigen Gebiet zu thun haben.

Zweiter Theil.

Die verwirklichte Idee der Schönheit

oder

das Kunſtwerk.

1. Das Kunſtwerk.

Wir haben zuerſt das **Kunſtwerk**, als dieſen eigenthümlichen und geſchloſſenen Organismus des ſchaffenden Geiſtes, im Gegenſatz zu dem **Naturwerk**, zu betrachten.

In dem Kunſtwerk hat die Freiheit des ſchaffenden Geiſtes ſich den Zwang angethan, ſich zur Nothwendigkeit des Organismus zu entſchließen. Das Kunſtwerk iſt daher dies einsgewordene Gebilde der Freiheit und Nothwendigkeit, das Kunſtwerk iſt dies abſolute Können, das es mit dem nothwendigen Inhalt des Lebens zu einer freien und ſchönen Wirklichkeit zu bringen vermocht hat. In dieſer Welt des Kunſtwerks iſt nun der wahre Schöpfungstag des Bewußtſeins angebrochen, und eine neue Einheit von Geiſt und Körper hat der Künſtler zu Stande gebracht, er hat denjenigen höchſten Lebenspunkt geſtaltet, auf dem die ideale und reale

Welt ihr gemeinſames Band, die Wirklichkeit ihrer Verſöhnung, gefunden haben.

Das Kunſtwerk bezeichnet überhaupt diejenige Sphäre des Menſchengeiſtes, in welcher die auseinanderfallenden natürlichen und geiſtigen Gegenſätze des Lebens ſich aus ihrer Zerſtückelung zu erheben, und in ein feſtes Lebensbild zuſammenzufügen trachten. Das Kunſtwerk iſt darum, wenn es auch erſt durch die beſondere und ausſchließliche Befähigung des Individuums geſtaltet wird, doch weſentlich eine Sache der Menſchheit, und die ganze Menſchheit ſchaut darin das Bild ihrer eigenen Entwickelung, die Blüthe ihrer Hoffnungen und das Ziel ihrer Zukunft an. Alle Bildungszuſtände ſtreben nach dem Kunſtwerk hin, und wo dieſelben aus dem Geiſt des Kunſtwerks herausgefallen, iſt jene Gebrochenheit des ganzen Lebens bemerkbar, die entweder eine verfallene und abgelaufene oder eine qualvoll ringende Völkerepoche bezeichnet. So hat ſich der heutigen Zeit die Idee des Kunſtwerks weſentlich verdunkelt, und ſogar mitten in der Kunſt ſelbſt, namentlich in der neueſten Poeſie, hat ſich ihr das rein künſtleriſche Element verwiſcht, und iſt von der ſchwankenden Reflexion der Zeit durchzogen und ungeſtaltig gemacht worden. Dies iſt das ungewiſſe Hinundhergeworfenſein unſerer heutigen Zuſtände, die

Verlegenheit um das eigentliche Ziel der Entwickelung, um das es ſich handelt, und das krankhafte Geſpanntſein mit allen Mitteln, durch welche das Ziel gefunden werden könnte.

Dies iſt eine dem Geiſt des Kunſtwerks widerſtrebende Epoche, die aber ihre endliche Erlöſung und Befreiung nur in demjenigen Geiſt finden kann, welchen das Leben des Kunſtwerks uns veranſchaulicht, in dem Geiſt der freien und bewußten Organiſation, die mit göttlichem Muth das ganze und volle Leben da entſtehen läßt, wo es ſich aus dem Schwerpunkt des innerſten Daſeins heraus zur Exiſtenz drängt, und worin einzig und allein das Weſen des Kunſtwerks beſteht.

Das Kunſtwerk hat alle ſchwankende Verlegenheit um das höchſte Ziel des Daſeins überwunden, und es zeigt ſich mit allen ſeinen Mitteln und Wegen in dieſem vollkommenen harmoniſchen Einklang, welcher, die Willkür ausſchließend, die wahre, aus dem Inhalt ſelbſt ſich erzeugende Formgebung des Lebens iſt. Darum ſchließt das Kunſtwerk die Ruhe und die Bewegung zugleich in ſich, es iſt der ewig nothwendige Stillſtand des Organismus, an den ſich das Daſein hier gefeſſelt hat, und zugleich treibt in dieſen Gränzen der volle Lebensſtrom in die Unendlichkeit der Zukunft hin. Es

iſt die höchſte Spannung des ganzen Lebens, die ſich im Kunſtwerk darſtellt, und zugleich hat alle Spannung der einzelnen Formen und Mittel aufgehört, und ſie ſind als das rechte Werkzeug der Befriedigung herausgetreten, durch welche das Kunſtwerk, als dieſes in ſich ſelig gewordene Produkt von Himmel und Erde, ſich vollendet hat.

Erde und Himmel ſind im Kunſtwerk ineinandergefloſſen, und das wahre Dieſſeits, der ächte Vollgenuß der Wirklichkeit, hat ſich darin zur Erſcheinung gebracht.

Dieſe Vollkommenheit des Kunſtwerks, welche ſich in der darin erreichten Einheit des mannigfaltigen Lebens ausdrückt, ſie darf keine bloß mechaniſche und an den äußeren Theilen erreichte, ſein. Der bloße Mechanismus, der ſeine Theile wohlgefügig und augenfällig ineinanderſchiebt, macht ebenſowenig ein Kunſtwerk, als einen Staat. Die wahre Vollkommenheit des Kunſtwerks erwächſt erſt aus der richtigen Vermittelung ſeines äußeren und inneren Lebens, aus jenem hohen Gleichgewicht des Daſeins, das ſeinen innerſten Grundgedanken zu der ihm angemeſſenen That getrieben, und ihn in dieſer That durchaus erſchöpft und ausarbeitet.

Dieſe Vollkommenheit des Kunſtwerks, die zugleich

ſeine höchſte Gebundenheit iſt, ſie ſtellt nur das innerſte Band zwiſchen Gedanke und That vor, aber innerhalb dieſer Gebundenheit ſelbſt quillt dann auch wieder die größte Beweglichkeit, die ſich nach allen Seiten hin frei machen kann, mitten in dieſer Einheit erwachſen die vielfältigſten Contraſte, der lebhafteſte Wechſel der Erſcheinungen, der immer von neuem anziehende Reiz der Uebergänge und Modulationen der Geſtaltung. Dies iſt das in aller Einheit vielgliederige Leben des Kunſtwerks, das als die größte Aufgabe des menſchlichen Daſeins uns in allen unſern Zuſtänden lockt, und das wir aufrichten müſſen als das wahre Bild der Verſöhnung aus den jetzt umherliegenden ſcharfen und ſchneidenden Trümmern der Wirklichkeit.

---

2. Das Geiſteskunſtwerk und das Naturkunſtwerk.

Dies Geiſteskunſtwerk, um das es ſich hier handelt, wird dem Menſchen gewiſſermaßen vorgebildet durch das Naturkunſtwerk, das den künſtleriſchen Organismus an dem Naturbilde aufzeigt als ein urſprünglich überliefertes Geſetz der Schöpfung.

Man kann daher zunächſt mit Recht ſagen, daß alle Kunſt eine Nachahmung der Natur ſei, indem ein

Bild ſchöner und kunſtvoller Geſtaltung dem menſchlichen Geiſt immer ſchon in dem Naturbild gegenüber geſtanden. Aber die Kunſt iſt auch wieder, in weiterer Entwickelung ihres Weſens, ſo weit entfernt davon, eine bloße Nahahmung der Natur zu ſein, daß ſie vielmehr das Elementare der Natur nur als ein bloßes Material ihrer Abſichten zu verbrauchen weiß.

Der Künſtler, wie ſehr ihn auch das hohe Vorbild alles Schaffens in der Natur zuerſt antreiben und zu ſeinem eigenen Werk bewegen mag, ſo muß er doch gerade auf dem entgegengeſetzten Punkt, als die Natur, ſeine eigentliche Schöpfung beginnen, er muß damit anfangen, womit die Natur endigt, mit dem Geiſt. Der Künſtler muß die Natur zunächſt in den Geiſt zurücknehmen, und das eigentliche Weſen der künſtleriſchen Produktion wird dann darin beſtehen, daß aus dieſem geiſtigen Lebensprozeß, welchem die Natur im Künſtler unterworfen wird, ſich ein Gebilde erhebe, das auf dem höheren Grunde des Geiſtes doch dieſelbe Realität des Naturwerkes wiedererhalten.

So iſt es das Kunſtwerk, welches dieſen höchſten Gang der menſchlichen Entwickelung in ſich darſtellt: daß der Geiſt, nachdem er ſich zur Bethätigung ſeiner Freiheit von der Natur losgeriſſen und in ſeinem ſchaffenden Selbſtbewußtſein ſich ſein eigenes Reich

gegründet hat, zuletzt als das Höchſte wieder dieſe Naturwerdung des Geiſtes, welche das Kunſtwerk iſt, hervorbringen muß. So weiſt das Kunſtwerk, als auf ſeine höchſte Vollendung, zuletzt wieder auf die Natur zurück, die es zum Schluß ſeiner Produktion erreicht haben muß, während das Naturwerk immer auf den Geiſt hinweiſt, als auf die ihm beſtändig mangelnde Vollendung ſeiner Gebilde, und worin an dem Naturwerk immer diejenige geheimnißvolle Sehnſucht herauszubrechen ſcheint, welche ein Hindrängen der Natur zum Bewußtſein iſt.

Dies Hindrängen der Natur zum Bewußtſein iſt derjenige Moment des Schaffens, auf dem die im ganzen Univerſum ſo eigenthümlich daſtehende Thätigkeit des geſtaltenden Künſtlers beginnt, es iſt der Moment der aus ſich ſelbſt heraustretenden Natur, welcher in den Künſtler übergeht, und in ihm ſich zur Produktion eines neuen Organismus der Lebendigkeit emporſchwingt.

Dies iſt alſo der eigentliche Lebens- und Werdepunkt der Kunſt, auf dem, wie ich bemerkt hatte, der Künſtler ſich zuerſt von der Natur trennen muß, um ſich nachher in dem Gebilde des Geiſtes, das er aus dieſer Bezwingung der Natur erſchafft, wieder auf das Höchſte und Tiefſte mit der Natur zu vereinigen.

Dieſe Freiheit des Bewußtſeins, welche dem Naturgebilde, wie ſchön es auch immer an ſich ſei, doch ewig mangelt, ſie entzündet ſich im Künſtler zu dieſer in den tiefſten Schacht der Schöpfung ſelbſt ſich hineinſtürzenden Begeiſterung, die zunächſt die ganze Schöpfung umzukehren ſcheint, und mit einer Alles erſchütternden Bewegung ihre Formen ergreift.

Der tiefe Schleier der Natur, welcher den Geiſt bei ihrem Beſchauen oft ſo wehmüthig gemahnt, reißt im Künſtler entzwei, und die ſtarre Nothwendigkeit ihrer Formen, die immer nur das Geſetz veranſchaulichen, bricht ſich hier an der menſchlichen Produktion, welche daraus die freie Nothwendigkeit, oder ein höheres Naturleben der Freiheit im Kunſtwerk, zu ſchaffen unternimmt.

Während es in dem Reich der Natur das Charakteriſtiſche iſt, daß alle ihre Erſcheinungen ſo raſch wechſeln und vergehen, um aus ihren unaufhörlich ſich ſelbſt verſchlingenden Formen immer neue und dieſelben zu gebären, während der Punkt der Ewigkeit, aus welchem Alles in der Natur hervorquillt, in ihr nur in dieſen beſtändigen Fluctuationen der äußeren Erſcheinung ſich verräth und verhüllt, tritt dagegen die Kunſt als dieſe neue Macht des Geiſtes dazwiſchen, welche die innere Ewigkeit der äußeren Erſcheinungswelt

feſthält und gewiſſermaßen zum Stillſtand bringt; welche in der Form das Weſen zwingt, ſich zu etwas Bleibendem, zu einem Bild des ganzen und vollen Lebens, und damit zu einem Werk der vollkommenen Schönheit zu machen.

Das Naturſchöne, dem eben nur dieſe Naturſeite der Schönheit, welche die Form iſt, gelungen, das Naturſchöne, welchem die Schönheit entweder nur als Element, oder als eine mit dem Naturding ſelbſt materiell verwachſene Eigenſchaft anhaftet, es kann darum nicht dieſe innerſte Zugehörigkeit zu dem menſchlichen Geiſt behaupten, wie die Schönheit des Kunſtwerks, in dem die weſentlichſte Entwickelung des Menſchengeiſtes, im Kämpfen und Ringen mit der Natur, ihre eigenſte Leidensgeſchichte vollbracht und darin zugleich ihre hohe und göttliche Verklärung gefunden hat.

Dies iſt die ſeltſame Kälte, die uns an dem ſchönen Naturwerk, vor den Farbenwundern der Blumen, vor den erhabenſten und gemüthlichſten Anſprüchen der Landſchaft, vor dem hohen Meer ſelbſt, in welchem die urſprüngliche Geſetzloſigkeit der Natur ſich als ein Bleibendes feſtgehalten zu haben ſcheint, immer ſobald durchſchauert, dies iſt die eigenthümliche Fremdheit und Wildheit, durch welche ſich uns das glänzendſte Naturgebild immer ſo leicht zu einem Nachtgeſpenſt der Phantaſie verkehrt, und in düſtere verworrene Träume uns abführt.

Dagegen iſt es die eigenthümliche menſchliche Wärme des Kunſtwerks, die uns ſogleich auf dem wohnlichen und behaglichen Grund des Daſeins aufnimmt, und uns empfinden läßt, wo unſere wahre Heimath iſt, nämlich auf dieſer reinen Höhe des in Natur und Geiſt einsgewordenen Lebens.

So ward das Kunſtwerk als ein wahrhaftes Geſchenk der Götter den Menſchen in dem Sinne gegeben, daß darin die Verkündigung von der urſprünglichen Einheit von Natur und Geiſt liegen ſolle, einer Einheit, die ſich hier aus der freieſten und höchſten Willenskraft des menſchlichen Geiſtes ſelbſt wiederherſtellt. Dieſe Wiederherſtellung aller urſprünglichen Einheit des Daſeins, die ſich im Kunſtwerk vollbringt, ſie iſt zugleich eine Predigt von der ewigen Liebe, deren eigenſte Feier und Verherrlichung immer die Kunſt iſt. Das Kunſtwerk predigt, daß alle Gegenſätze zuletzt ein höchſtes Band der Liebe finden ſollen, das ſie umſchlingt, und das ſie in der urſprünglichen Einheit, aus der ſie hergefloſſen, wieder zuſammenfaßt, und ein freies göttliches Leben der Wirklichkeit daraus erzeugt.

Dieſe Gegenüberſtellung des Naturſchönen und des Kunſtſchönen, wie wir ſie uns anſchaulich zu machen geſucht, ſie iſt gewiß nicht geeignet, das Natürliche gegen das Geiſtige in dieſe Verachtung herabfallen zu laſſen, der

man ſich bei dieſer Gelegenheit leicht überlaſſen zu können ſcheint, und die Hegel gerade bei dieſer Gegenüberſetzung durch jenen bekannten Ausſpruch an den Tag gelegt hat: „daß ein ſchlechter Einfall, wie er dem Menſchen wohl durch den Kopf geht, immer noch höher zu achten ſei, als das Naturprodukt.“ Beſſer hat dieſen Gedanken, oder das, was in dieſem Gedanken etwa vernünftig ſein könnte, ſchon Klopſtock in einer ſeiner Oden ausgedrückt, wo er ſagt:

Schön iſt Mutter Natur, Deiner Erfindung Pracht,
Auf die Fluren verſtreut, aber ſchöner ein froh Geſicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Dies noch einmal Denken des Gedankens der Schöpfung, wie es Klopſtock bezeichnet, iſt eben dieſe menſchliche Produktion, welche, der Natur ſich gegenüberſtellend, doch, wie ich auszuführen geſucht, auf der höchſten Höhe der Kunſt eben nur wieder in die Wahrheit und Realität des Naturgebildes zurückſtrebt. Wenn in dem Naturwerk das Schöne nicht zugleich als Bewußtſein, ſondern nur noch als Stoff vorhanden iſt, ſo tritt es doch dadurch nicht als ein Verächtliches gegen den menſchlichen Geiſt zurück, der den Naturſtoff zwar bezwingen ſoll, aber als ſeine Grundlage, die er immer wieder aufzunehmen hat, niemals abzuſtreifen und zu entbehren vermag.

In dieſer Freiheit des menſchlichen Geiſtes aber, die im Schaffen des Kunſtwerks den Naturſtoff bezwingt, die das Schöne von ſeinem bloß ſtofflichen Daſein gewiſſermaßen geiſtig loslöſt, und in das bewußte Leben hinein befreit, in dieſer Freiheit und Bewußtheit der künſtleriſchen Produktion ſelbſt muß doch zugleich ein unbewußtes Moment anerkannt werden, ohne das die Produktion überhaupt nicht würde vor ſich gehen können.

Das wahre und höchſte Verſtändniß der Kunſt iſt auch von jeher darin übereingekommen, daß die bewußte Hervorbringungskraft zum Erzeugen des Kunſtwerks nicht allein ausreiche, ſondern daß zugleich eine unbewußte Kraft darin thätig mitwirke, welche als die auf dem verborgenſten Grunde des Kunſtwerks haften gebliebene Naturkraft, als das aus ſeinem eigenſten Sein heraus ſich ſelbſt mitgeſtaltende Leben des Objekts, anzuerkennen iſt.

Dieſe neben der bewußten Geſtaltung als unbewußtes Schaffenselement ſich wirkſam erweiſende Naturkraft, welche nur dem wahren Genius ſelbſt beiſteht, ſie iſt das eigentlich zuſammenfügende und organiſch bindende Prinzip des Kunſtwerks, und durch ſie erhält erſt die künſtleriſche Produktion dieſe volle Macht des Lebens und der Wirklichkeit, dieſe unerſchöpfliche Tiefe

und Fülle, dieſe Feſtigkeit und innere Unzerſtörbarkeit, worin ſie einem von der Natur ſelbſt geoffenbarten Lebensbilde gleichkommt.

Wie die bloße Nachahmung der Natur in der Kunſt nur eine leere Bildnerei, nur eine ſeelenloſe Cryſtalliſation der Formen erzeugt, wovon ſich in der Kunſtgeſchichte aller Nationen Beiſpiele genug aufführen, ſo hat dagegen auch der Mangel jener wirkenden unbewußten Naturkraft im Kunſtwerk nur das Wirklichkeitsloſe, in abſtrakter Reflexion gefangen gebliebene, mithin das Verfehlte in jeder Art, erzeugen können.

Die Natur hat in ſich ſelbſt ſchon den Drang, ſich beſtändig zu vergeiſtigen, und ſie verräth dies innerhalb des Naturſtoffs ſelbſt gerade in dem Beſtreben, ſich überall ſchöne und regelmäßige Formen zu geben, worin ſie gewiſſermaßen ſchon über ſich ſelbſt hinausgeht. Die Schönheit der Blume beſteht gerade in dieſem organiſch vollendeten Bau ihres Kelchs, in dieſer Abzirkelung und dieſem Geäder ihrer Blätter, in dieſer ganzen Bildnerei ihrer Geſtalt, welche ſchon als ein Analogon des geiſtigen Begriffs auftritt, und worin die Natur ſelbſt zuerſt verkündigt, daß das wahrhaft Schöne das wahrhaft Geiſtige ſei.

---

3. Das Naturideal.

Es iſt daher mit Recht zu ſagen, daß die Natur der Kunſt ihr Ideal ſchon vorgezeichnet und vorbedeutet habe, und in dieſem Sinne iſt es, in welchem das Naturideal ſtets und allwege von der Kunſt zu benutzen ſein wird. Die griechiſche Kunſt iſt hier vor Allen als dies lebendige und heitere Götterkind des Naturideals zu nennen, in ihr iſt dieſe naive und unwillkürliche Entwickelung zur Schönheit und Geiſtigkeit, wie ſie an der Naturgeſtalt ſich zeigt, am ſcharfſinnigſten abgelauſcht und zur Kunſt verarbeitet worden. Darin, in dieſer harmoniſchen Verbindung des Geiſtigen und Natürlichen, welche dies Volk wie ein Geſchenk aus den Händen der Natur ſelbſt empfangen, hat es denn auch ſich ſelbſt als dieſes große und freie Volksganze wahrhaft künſtleriſch hinſtellen können. Dieſes wahrhafte Wiſſen von dem Verhältniß zwiſchen Natur und Kunſt, deſſen Quelle uns nur im Alterthum fließt, hat der neueren Zeit zuerſt Winkelmann wieder geoffenbart.

Die in der ganzen Schöpfung verſtreute Schönheit hat ihren Mittelpunkt in der menſchlichen Geſtalt, im Menſchen ſelbſt gefunden, und dieſer iſt darum auch die Hauptaufgabe für alle Kunſt, der unerſchöpfliche Quell ihrer Bildungen, geworden.

Der menſchliche Körper ſelbſt iſt die erſte Verwirklichung der Schönheitsidee, das erſte Kunſtwerk, in welchem Natur und Geiſt ineinandergedrungen und dort die Verbindung gefeiert haben, die als das eigentliche Grundgeſetz aller Lebensentwickelungen daſteht. Was in der menſchlichen Geſtalt zuerſt geeint und zu einem feſten Lebensbild ineinandergefloſſen erſcheint, das Körperliche und das Geiſtige, es trennt ſich zwar wieder in das Leben ſelbſt hinaus, und geht dort in ſeine verſchiedenen, ſich ewig ſuchenden und fliehenden Richtungen wieder auseinander, aber im Menſchenleibe ſelbſt, in welchem die philoſophiſche Naturwiſſenſchaft mit Recht ein Gleichnißbild der ganzen Schöpfung und eine vollendete Zuſammenfaſſung aller Formen und Weſenheiten geſehen, in ihm hat ſich das ſchönſte Bild jener ewigen urſprünglichen Einheit darſtellig gemacht.

Die Schönheit hat in der menſchlichen Geſtalt den vollen Verbindungspunkt aller ihrer Melodieen gefunden, und die heilige, allbedeutſame Offenbarung, welche in der Form des menſchlichen Körpers ſtattgefunden, iſt eine doppelte. Einmal erſcheint darin die Offenbarung eines geiſtigen Vernunftweſens, das ſich nicht herrlicher hat verwirklichen können, als in dem Bild der natürlichen Schönheit, im Organismus, und zweitens erſcheint darin die Offenbarung des endlichen

Naturweſens, das ſeine höchſte Schönheit, Wahrheit und Freiheit nicht anders hat erreichen können, als in dieſem Bild des höchſten Geiſteslebens, in das es ſich im Menſchen hineingeſtaltet hat.

Die wahre Idee der Schönheit des Menſchen iſt daher dieſe, daß in ihr die Schönheit des Geiſtes mit der Schönheit der Natur einsgeworden, wodurch das Naturbild zum Geiſtesbild, und das Geiſtesbild zum Naturbild ſich gemacht hat. Novalis ſagt daher in einem ſeiner Fragmente ſehr treffend: „man berührt den Himmel, wenn man einen Menſchenleib betaſtet.“

In dieſer Betrachtung entſteht auch zugleich das wahre Wiſſen von der Form, und mithin vom Kunſtwerk, denn nur das iſt Form, worin ſich dieſe Veräußerlichung des Inneren und dieſe Verinnerlichung des Aeußeren ſo zu einem feſten Lebensganzen vollbracht hat, daß der in der allgemeinen Bedeutung der Geſtalt aufgehobene Unterſchied von Form und Weſen an keinem einzelnen Merkmal der Erſcheinung mehr feſtzuhalten iſt.

Die höchſte Vollendung der Form wird daher immer darin beſtehen, daß ſie gänzlich zum Weſen geworden iſt, und mithin eigentlich aufgehört hat, Form zu ſein, weshalb die Arbeit des Künſtlers immer dahin gehen muß, durch die höchſte Form ſeines Werkes

zugleich wieder die Form zu verwiſchen und aufzulöſen, das heißt, alle Einzelbeſtimmungen des Daſeins zuletzt in den vollen Lebensbegriff ſelbſt unterzutauchen und darin gleichſam in den Schooß der Ewigkeit zu verſenken.

Dieſe Verarbeitung der Form in das Weſen hinein wird zugleich die höchſte Stufe der künſtleriſchen Charakteriſtik und Individualiſirung ausmachen. Auf dieſer Stufe, auf der auch das Kleinſte und Einzelnſte das große und ganze Leben wird, muß die Form ebenſo aufhören, Form zu ſein, wie das Kunſtwerk auf ſeinem höchſten Gipfel aufhören muß, Kunſt zu ſein, und dem vom Strom der Lebendigkeit ſelbſt durchzogenen Naturwerk gleichkommt.

Die Schönheit des bloß organiſchen Naturgebildes, die Schönheit der Pflanzen, der Thiere, ſie iſt noch dieſe bloß reale Form der Schönheit, in der nicht dieſe freie Durchdringung des Inneren und Aeußeren den Grundton bildet, ſondern wo das Charakteriſtiſche und Individuelle mehr den Zufällen einer ganz objectiven Aeußerlichkeit, der Atmoſphäre, des Bodens, preisgegeben erſcheint. Alexander v. Humboldt hat in ſeinen „Ideen zu einer Phyſiognomik der Gewächſe" (welche ſich im zweiten Band ſeiner Anſichten der Natur befindet) auch einen ſehr anziehenden und ſinnreichen Beitrag zu einer Schönheitslehre der Natur überhaupt

geliefert, und es hat wohl Niemand die lebendige und individuelle Phyſiognomie der Natur ſo erhaben und verſtändnißvoll angeſchaut, und darzuſtellen gewußt als Humboldt.

Dieſe Phyſiognomie der Natur iſt aber immer nur die Erſcheinung eines localen Naturcharakters, der aus der Miſchung eigenthümlicher Formen und Farben, wie ſie jedem Himmelsſtrich vorzugsweiſe eignen, ſich zuſammenſetzt, und worin die Natur eigenthümliche Stereotypen aufweiſt, die als ſolche auch von der Kunſt, namentlich von der Landſchaftsmalerei, ganz in ihrer realen Zuſammenſetzung aufgenommen und nicht anders als abgeſchrieben werden können. In der Kunſtſprache ſelbſt weiß man mit dieſen Stereotypen, als da ſind: Schweizer Natur, italieniſcher Himmel, nordiſche Schneelandſchaft, immer ſofort eine in allen ihren einzelnen Theilen beſtimmte Anſchauung und Darſtellungsweiſe zu bezeichnen*). Da iſt es die eigenthümliche Bläue des Himmels, die beſondere Gluth der Geſtirne, der Duft und die Beleuchtung der Landſchaft, die bräunlicheren oder grüneren Tinten des Laubes, die Thiergeſtalten, welche am Saum des Waldes hervorblicken, die Pflanzen und Kräuter, welche beſonders dieſe Form und dieſe Fülle herauskehren, da ſind es alle dieſe,

*) Vergl. A. v. Humboldt, Anſichten der Natur S. 16.

nach den klimatiſchen Verhältniſſen ſich gleichartig und harmoniſch zu einander fügenden Einzelnheiten, welche zu einem Geſammtbild der Schönheit in der Natur zuſammentreten.

Dieſe verſchiedenen Landſchaftsideale, wie ſie unter den beſonderen Himmelsſtrichen ſich darſtellen, ſprechen zugleich den Volkscharakter aus, der ſich auf ihrem Grunde entfaltet. In den Bardengeſängen der alten nordiſchen Völker, im Oſſian, iſt es nur der Naturcharakter, der darin zu Worte zu kommen geſtrebt hat. Es iſt der Nebel der Berge, die wunderſam geformten Häupter der Felſen ſind es, die abenteuerlichen Wolkengebilde des ewig umdüſterten Himmels, es ſind die Pflanzen, Thiere und Kräuter der Gegend, woraus ſich hier das Lied geſponnen, und woran die Sage der Nation ihre Erfindungen genährt hat.

Die erſten Volksgeſänge enthalten faſt überall nur das Streben der Völker, das Ideal ihrer Landſchaft in ein geiſtiges Ideal umzuwandeln und aus dem Naturgeiſt ein Bewußtſein des Volksgeiſtes zu machen. Aus der Melancholie der einſamen Felſennatur wird der Trauergeſang der Helden, auf der fröhlichen und blüthenreichen Ebene erwächſt der milde Hirtengeſang, oder es ſauſt darüber das muthig ſchwellende Schlachtenlied. So weiſt die Schönheit der Natur immer auf

die beginnende Schönheit des Menſchengeiſtes, als auf das ſie Vollendende, hin. Oder es muß die Schönheit der Naturform zu einer Form und einem Mittel der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß dienen, wie Karl Ritter, aus der eigenthümlichen Betrachtung der plaſtiſchen Bildungen des Erdkörpers, aus der Anſchauung der Plateau-Verhältniſſe erſt die wahrhaft wiſſenſchaftliche Geographie hervorgebracht hat, die im Grunde eine äſthetiſche iſt.

---

4. Die Menſchenſchönheit.

Die Schönheit des Naturbildes hat im Thier ſchon zu dieſer freien Beweglichkeit der Formen ſich hervorgerungen, und namentlich die Künſtler des Alterthums haben dieſe häufig zu den ausgezeichnetſten Geſtaltungen benutzt, unter denen die Kuh des Myron, die Hunde des Nicias und das Kalb des Menächmus als die berühmteſten Thierkunſtwerke zu nennen ſind. Aber im Menſchen wird die Schönheit zuerſt ſich ſelbſt Zweck, und wie ſie auch in ihm noch den Einfluß der natürlichen Bedingungen des Daſeins erfahren mag, indem auch am Menſchenleibe die klimatiſchen und landſchaftlichen Einwirkungen formbeſtimmend hervortreten, ſo bleibt doch die in den Naturformen ſich beſtimmende Schönheit des Menſchen nicht mehr ein materielles Beſitzthum der Natur, ſondern ſie wird

ſofort zu einer freien Erſcheinung des Bewußtſeins, zur Perſönlichkeit.

Die Perſönlichkeit in ihrer wahren Bedeutung kommt nur dem Menſchen zu, und ſie iſt in ihm die eigentliche Blüthenſtätte der Schönheit, der höchſte Lebenspunkt dieſer Vermählung zwiſchen Natur und Geiſt, auf welchem das Schöne erſt wahrhaft erſcheinen kann. Die Natur ſelbſt drückt dies Hinſtreben zur menſchlichen Perſönlichkeit, als zu ihrem Gipfelpunkt, ſogar in manchen abenteuerlichen Formationen aus, wie denn viele Berggipfel und Felſenhäupter bekannt ſind, welche eine beſtimmte menſchliche Geſichtsbildung an ſich tragen, wie z. B. der Gipfel des Traunſteins, der, nach der einſtimmigen Bemerkung aller Reiſenden, wenn man ihn von der Linzer Straße aus erblickt, vollkommen das im Profil gezeichnete Geſicht Ludwigs XVI. darſtellt: eine Bemerkung, welche jedoch zuerſt franzöſiſche Emigranten gemacht hatten.

Die menſchliche Schönheit, wenn wir ſie auf ihren verſchiedenen Stufen betrachten wollen, ſtellt ſich uns zunächſt in den zwei Gegenbildern des männlichen und weiblichen Lebens dar. Dieſer Geſchlechtsgegenſatz, und die aus ihm hervortretende Verſchiedenartigkeit des Schönheitsbildes, iſt keine willkürliche Entgegenſetzung, ſondern es werden darin ewige

Lebensbegriffe dargeſtellt, welche durch die ganze Schöpfung gehen.

Mann und Weib ſtellen nur auf dem entgegengeſetzten Wege der Bildung dieſelbe Idee des Daſeins in gleich würdigen und gleich ſchönen Formen dar, und eine Vergleichung der männlichen Schönheit mit der weiblichen, zum Nachtheil der einen oder der anderen, wird daher immer unſtatthaft und reſultatlos ſein. Ein in der Darſtellung des weiblichen Lebens beſonders glücklicher Schriftſteller, Hippel, der Verfaſſer des Buches über die Ehe, hat geſagt: „die Weiber ſind nur natürlich ſchön gebaut, der Bau der Männer iſt künſtlich ſchön!“ Dieſe Bezeichnung des Gegenſatzes der männlichen und weiblichen Schönheit trägt aber nur eine halbe Wahrheit in ſich. Das Weib, mehr mit dem allgemeinen Naturleben verbunden bleibend als der Mann, der ſich auf ſeiner eigenthümlichen Laufbahn beſtändig davon losreißen muß, das Weib ſtellt darum auch vorherrſchend mehr die Plaſtik des unmittelbaren Naturlebens an ſich dar. Die weiblichen Formen individualiſiren ſich daher in zarteren und weicheren Andeutungen, und erſcheinen weniger ausgearbeitet und durchwirkt von dem geiſtigen Entwickelungskampf des Lebens, welchen der Mann, der ihn vorzugsweiſe zu ſeiner Aufgabe erhalten, auch in der

ſtärkeren Muskulatur ſeiner Formen, die ihm das Anſehn eines ausgearbeiteteren und mehr künſtleriſchen Gebildes giebt, an ſich aufweiſt.

Aber dieſe mehr vegetative Schönheit des weiblichen Leibes entbehrt darum der künſtleriſchen Vollendung ihrer Formen nicht, ebenſo wenig als das Weib überhaupt von den geiſtigen Entwickelungskämpfen des Mannes unberührt und ausgeſchloſſen bleiben darf, mit denen ſie ſich vielmehr durch die Liebe zu verbinden, und in einen auch ihr eigenes Daſein durchwirkenden und erhebenden Einklang zu ſetzen hat.

So iſt die Liebe das eigentliche Schönheitsprinzip der weiblichen Formen, ſowie die That das Schönheitsprinzip der männlichen Formen iſt. Als der eigentliche Schönheitsgürtel macht ſich daher die Scham geltend, durch welche die weiblichen Formen dieſen Schmelz und dieſe zarte Abdämpfung ihrer Umriſſe zu erfahren ſcheinen. Dies auch in den Formen ſich ausſprechende beſtändige Zögern der weiblichen Natur, zur That herauszutreten, alſo in die männliche Schönheitsform überzugreifen, beſtimmt die weibliche Schönheit in ihrer eigenthümlichſten Weiſe in dieſem Sinnpflanzenleben der Formen, welche ſtets wieder in ſich ſelbſt zurückkehren zu wollen ſcheinen, und die Scham, welche

hier die Grazie ſelbſt iſt, ſucht ſie immer auf dieſer Stufe feſtzuhalten.

So hat die weibliche Natur dieſe Aufgabe zu erfüllen, ein harmoniſch in ſich ſelbſt zurückkehrendes Daſein darzuſtellen, in welchem das geiſtige Entwickelungsleben immer wieder in den Naturfrieden ſich hineinzubilden ſtrebt, und worin das Weib ein allgemeines Prinzip ausdrückt, das allen Bildungen und Erſcheinungen des Lebens ſeinen eigenthümlichen Stempel aufdrückt.

In dieſer allgemeinen Lebensbedeutung iſt auch das Weibliche vielfach und bei allen Nationen erkannt und verherrlicht worden. Luther ſagt an einer Stelle ſeiner Tiſchreden: „unſer Fleiſch iſt das meiſte Theil Weiberfleiſch!“ Dieſen Gedanken, das Weibliche als ein allgemeines Lebensprinzip in der menſchlichen Natur anzunehmen, findet man ſchon bei den Alten in mehreren Lebensanſchauungen und Bezeichnungen, wie denn die Griechen ſowohl wie die Römer die Augäpfel des Menſchen junge Mädchen nannten, was die Wörter pupillae und *κοραὶ* geradezu bedeuten. An einer merkwürdigen Stelle in dem Orphiſchen Hymnus, welcher ſich bei Euſebius in der Praeparatio evangelica findet, heißt es von Zeus: „Zeus ward erzeugt als Mann und iſt auch unſterbliche Jungfrau!“ Ein

neuerer Dichter, Göthe, hat dies im zweiten Theil des Fauſt, in dem bekannten Gedicht von dem „ewig Weiblichen, das himmelan zieht,“ in einem verwandten Sinne ausgeſprochen.

---

5. Der Hermaphrodit und Anaphrodit.

Statt der Entgegenſetzung des Geſchlechtlichen aber, wodurch die Kunſt die feinſten und bedeutſamſten Ausführungen der menſchlichen Geſtalt zu ihrer Aufgabe erhält, hat man auch eine äußere Vermiſchung der geſchlechtlichen Natur in einem Kunſtbild feſtzuhalten geſucht, wie dies namentlich die alte Kunſt im Hermaphrodit gethan. Der Hermaphrodit erſcheint zunächſt als dieſer Eklekticismus männlicher und weiblicher Schönheit, durch den man die ſchönſten Formen beider Geſchlechter auszuwählen und zu einem menſchlichen Geſammtbild zu vereinigen geſtrebt.

Die Kunſt hat in dieſen Bildern eigentlich ein übermüthiges Spiel der Schönheit getrieben, ſie hat ſich in dem muthwillig gewordenen Bewußtſein ihrer Herrſchaft über das Schöne ein Ideal hervorgezaubert, dem ſie den Schein eines wirklichen Lebensgebildes zu

geben ſich vermißt. Denn wenn es auch in einer gewiſſen phyſiſchen Bedeutung Hermaphroditen giebt, ſo ſind doch die der alten Kunſt nur Idealbilder, die in der Wirklichkeit niemals exiſtirt haben. Die Hermaphroditen der Alten, unter denen der berühmteſte und ſchönſte der in der Villa Borgheſe zu Rom iſt, ſie haben eine jungfräuliche Bruſt, die männlichen Zeugungsglieder, ſonſt in allen Formen das eigenthümlich Schwankende und Unentſchiedene zwiſchen Knaben und Mädchen, das einen beſonderen üppigen Reiz über die Geſtaltung ausgießt.

Dieſer hermaphroditiſchen Durchdringung und Vermiſchung des männlichen und weiblichen Lebensprinzips, der wir einige der vollendetſten Bildwerke des Alterthums verdanken, ihr ſteht die geſchlechtloſe anaphroditiſche Auffaſſung der menſchlichen Schönheit gegenüber, die beſonders in der chriſtlichen Lebensanſicht wurzelt, indem Chriſtus überhaupt die Seligkeit in die Geſchlechtsloſigkeit ſetzte. Dem natürlichen Geſchlechtsleben der alten Götter gegenüber, erſcheint der chriſtliche Himmel zuerſt mit geſchlechtsloſen Weſen bevölkert. An die Stelle der geſchlechtlichen Gemeinſchaft tritt die Gemeinſchaft der Heiligen, und jenes Leben der Seligen, in dem, wie es heißt, nicht mehr gefreit werden ſoll.

Das geſchlechtloſe Menſchenbild wird aber von

der Natur ſelbſt kaum im früheſten Kindesalter gezeigt, da ſchon beim Kinde in den leiſeſten Formen der Erſcheinung die Geſchlechtsunterſchiede, oft ſehr beſtimmt, ſich ausprägen. In der Darſtellung der Engel und Genien hat die chriſtliche Kunſt das geſchlechtsloſe Schönheitsbild am angemeſſenſten zu verwirklichen geſucht. Bei der Jungfrau Maria, bei welcher die befruchtete göttliche Jungfrauſchaft eigentlich daſſelbe iſt mit der im chriſtlichen Reiche Gottes herrſchenden Geſchlechts- und Eheloſigkeit, hier haben die alten chriſtlichen Maler zu einem nebenher gehenden Symbol ihre Zuflucht genommen. Dies ſieht man beſonders auf den Gemälden der altdeutſchen Schule, namentlich auf denen, welche die Verkündigung Mariä darſtellen, und worin beſonders dieſes ewig jungfräuliche Leben der Mutter Gottes zur Hauptaufgabe der Kunſt geworden. Der Lilienſtengel, welchen auf dieſen Gemälden der Engel in der Hand hält, oder auch die Lilien in dem Blumentopf, den man zu dieſer ſymboliſchen Bedeutung häufig neben der Jungfrau ſtehen ſieht, ſie haben in ihrem Kelch keine Staubfäden, worin ſie die Idee der Geſchlechtsloſigkeit ausdrücken ſollen.

6. Volkscharakter und Phyſiognomie.

Die Schönheit der menſchlichen Geſtalt, die wir bisher in ihrem idealen Organismus betrachtet haben, weiſt jedoch auch Verſchiedenartigkeiten der Bildung an ſich auf, welche dem Einfluß beſtimmter Naturverhältniſſe angehören, und wodurch ein eigenthümlicher Volkscharakter in der Schönheit hervorgeht, den wir hier noch näher zu bezeichnen haben. Dies iſt die nationelle Form der Bildung, die im Organismus des Leibes und des Geiſtes ſich ihre beſonderen Ausdrucksweiſen erſchafft, und wodurch die Kunſt ebenfalls in ihren Hervorbringungen weſentlich beſtimmt wird.

Der leibliche Volkscharakter, in welchem die geſtaltende Kraft des Naturgeiſtes perſönlich geworden, er muß zugleich als die nothwendige Form des geiſtigen Volkscharakters ſich erweiſen. Je höher entwickelt eine Volksthümlichkeit ſich darſtellt, deſto ſchärfer und ausſchließlicher werden auch in ihr diejenigen nationellen Formen hervorgetreten ſein, welche als die Einheit einer beſtimmten natürlichen und geiſtigen Zuſammenwirkung, als dieſe Phyſiognomie eines in ſich ſelbſt beſchloſſenen harmoniſch abgerundeten Daſeins, erſcheinen.

Schon bei dem einzelnen Menſchen hat man die Bemerkung zu machen, daß, je bedeutungsvoller ſeine eigenſte Natur ſich entwickelt hat, um ſo individueller

gewiſſermaßen ſeine Gliedmaßen, ſeine Augen, ſeine Hände, ſeine Geſtalt geworden ſind. Dies findet in ſcharf feſtgehaltenen Zügen immer auch bei der Erſcheinung eines Volksganzen Statt.

Das Wiſſen von dieſer Immanenz der Natur und des Geiſtes hat ſich durch die Phyſiognomik zu einer beſtimmten Wiſſenſchaft zu entwickeln geſucht, obwohl der Begründer derſelben, Lavater, dieſer gläubige und erleuchtete Seher in Zürich, noch kein dauerndes Gebäude von derſelben aufführen konnte. Lavater bildete alle ſeine bedeutenden Zeitgenoſſen, jene ſchaffenden Geiſter alle, die damals zur Heraufführung einer neuen Epoche erſtanden waren, in ſeinen phyſiognomiſchen Fragmenten ab, und erklärte die Uebereinſtimmung ihrer organiſchen Formen mit ihren geiſtigen Eigenſchaften. In Göthe's Kopf namentlich hatte er ein Muſterbild der höchſten Vollendung aufgeſtellt, und meinte, wenn ein Gott ſich hätte organiſch verleiblichen wollen, ſo würde er nur die göthe'ſchen Körperformen als die würdigſten ſich haben erwählen können.

Die einzelnen ſchönen Formen der menſchlichen Geſtalt, welche man in einem Kunſtwerk vorgeſtellt ſieht, haben eine doppelte Seite ihrer Erſcheinung, nämlich eine nationale und ideale, die ſich beide in

der Kunſt zu verſchmelzen und zu einer Einheit zu durchdringen haben.

Diejenigen Nationalitäten erſcheinen daher als die glücklichſten und zur Kunſt befähigtſten, in denen die Natur, der Himmelsſtrich, der Boden ſelbſt, ſchon das Hervortreten idealer Schönheitsformen unter den Menſchen begünſtigen. Die hohen und vollendeten Formen der Menſchenkinder, wie ſie unter italieniſchem und griechiſchem Himmel als Naturgewächſe ſelbſt ſich erzeugen, haben ſich hier wie von ſelbſt zu Kunſtwerken geſchaffen dargeſtellt, und den Künſtlern in der Wahl dieſer prächtigen nationalen Bildungen das Ideal gewiſſermaßen in die Hände geliefert.

So iſt es gekommen, daß viele nationale Eigenformen der Griechen und Italiener als ideale Kunſtformen überhaupt angenommen und als ſolche zu einer allgemeinen Anforderung der Schönheit in der Kunſt gemacht worden ſind, während man es dem Rubens zum Vorwurf gemacht hat, daß er, ſelbſt nach einem langen Aufenthalt in Italien, immer nur nationale niederländiſche Menſchengeſtalten in ſeinen Bildern gezeichnet hat.

So iſt das ſogenannte griechiſche Profil, aus der geraden und ſanft hinunterſteigenden Linie beſtehend, welche Stirn und Naſe wie eine harmoniſch ſich ab=

ſenkende Form zuſammen bilden, das vorzugsweiſe als ein Naturprodukt dieſes ſanften und milden Himmelsſtrichs erſcheint, zu einer idealen Schönheitsform überhaupt geworden. Daſſelbe iſt der Fall mit der ſchmalen und kurzen Stirn, die als ein Haupterforderniß aller wahren und jugendlichen Schönheit in allen alten Bildwerken daſteht, und wonach ſich auch das Haar eigenthümlich zu formen hat, indem es ſich in rundlichen Linien bis über die Schläfe herüberlegen muß, die nicht unbewachſen ſich zeigen darf. Von dieſem Ideal der kurzen Stirn und der in die Schläfen weit hervortretenden Haarbildung hat zwar die neuere Kunſt ſich verſchiedenfach wieder abzuwenden geſucht, um eine offene Stirn hervorzubringen, was aber ſelten zum Vortheil der Darſtellung, wenigſtens bei Bildern junger Perſonen, ausgefallen.

Was dagegen die Augen betrifft, ſo bemerkt man, wie ſich die griechiſchen Künſtler darin ein eigenthümliches Ideal gebildet haben, das von der Natur vielmehr abzuweichen als ihr zu folgen ſtrebt. Indeß iſt das tiefliegende Auge in den Statuen der Alten, das gewöhnlich von den beſtehenden Naturformen abweicht und über dieſe hinausgeht, zugleich das Mittel einer ſehr wirkſamen Charakteriſtik des ganzen Geſichts geworden, das durch dieſen tiefen Einſchnitt allein

größere Beweglichkeit des Ausdrucks erhalten konnte. Namentlich charakteriſiren ſich dadurch die Götter in der verſchiedenartigen Bedeutung ihres Weſens.

---

7. Die Stilarten des Kunſtwerks.

Wir haben jetzt das Kunſtwerk in derjenigen Beſtimmung zu betrachten, welche es aus dem eigentlichen Inhalt des Lebens ſelbſt heraus, aus den verſchiedenen Bewegungen der Wirklichkeit, empfängt, und worin es als ein mannigfach bedingtes, und zu verſchiedenen Formen der Kunſt heraustretendes Gebilde erſcheint.

Die Idee der Schönheit muß ſich mehrfach brechen an den Bedingungen der Wirklichkeit, unter denen ſie zum Leben gebracht werden ſoll, und dieſe Gewalt des Stoffes, wie ſie ſich im Kunſtwerk mächtig erweiſt, erzeugt verſchiedene Arten der künſtleriſchen Darſtellung ſelbſt, in denen ſich bloß das verſchiedene Verhältniß der Idee zur Wirklichkeit geſtaltet, und wodurch ſich das ergiebt, was man am Kunſtwerk ſeinen Stil zu nennen pflegt.

Die Urform aller Darſtellung iſt der epiſche Stil, worin ſich dieſe erſte künſtleriſche Geſtaltung des Völkerlebens, das noch befriedigt in ſich ruht und noch

von keinen Gegenſätzen des Geiſtes durchbrochen iſt, ſeinen Ausdruck ſchafft. Die epiſche Form der Darſtellung hat es mit einem ganzen Volkszuſtand zu thun, deſſen harmoniſche Lebensentwickelung ſie in ſich faßt. Die epiſchen Formen ſind die paradieſiſchen Formen des Menſchengeſchlechts, ſie haben die urſprüngliche Seligkeit aller Exiſtenz feſtzuhalten, und darum beruhen ihre Darſtellungsmittel in dem in ſich ſelbſt geſättigten und getränkten Behagen ſelbſt.

Wenn die epiſche Darſtellung nur für ein ganzes Volksdaſein eintreten kann, ſo iſt die ihr verwandte idylliſche Darſtellung dagegen die erſte Form des Individuums, durch welche daſſelbe ſich in dieſer Harmonie mit dem ihm eigenſt angehörigen Lebenskreiſe malt. Dieſer epiſche und idylliſche Stil iſt der Stil des im ungebrochenen Frieden der Exiſtenz ruhenden Völker- und Menſchenlebens. Wo auf dieſem Grunde ein ganzes Kunſtwerk ſich entwickelt, da hat es darum die einfachſten Naturformen zu ſeiner Vollbringung zu wählen. Die Conflicte ſelbſt, die auf dem idylliſchen und epiſchen Gebiet vorfallen, ſind nur ein Spiel des lebensfreudigen Muthwillens, der in der Gewißheit, daß die ewige Harmonie des Daſeins ſich gar nicht zertrümmern laſſe, dieſelbe augenblicklich unterbricht und ſich an ihren Geſetzen reibt.

Der erſte und tiefſte Bruch, welcher in das Daſein hineintritt, entſteht mit der beginnenden Geſchichte, durch welche alle Gegenſätze der Wirklichkeit erwachen, und durch die das Völker- und Menſchenleben in ſeinen innerſten Elementen umgekehrt und mit ſich ſelbſt entzweit wird. Dieſe tiefinnere Entzweiung des Daſeins, welche dem Kampf des Lebens um ſeine wirklichen Formen angehört, iſt das Tragiſche, in welchem das ganze Daſein zugleich zu ſeiner höheren Entwickelung herausgetreten iſt. Das in ſich ſelbſt friedlich ruhende Leben, das in den epiſchen und idylliſchen Zuſtänden in ſeine von der Welt ihm geſetzte Schranke nur mit Behagen ſich fand, hat jetzt dieſe nothwendige Schranke als eine Verneinung ſeiner ſittlichen Freiheit und ſeiner höheren Perſönlichkeit erkannt. So hat es in einen Freiheitskampf mit dieſer Nothwendigkeit ſich eingelaſſen. In dieſem Kampf hat der Menſch ſeine wahre Würde und ſeine höchſte Beſtimmung zu bethätigen, und die tragiſche Glorie, die ihn im Unterliegen ſchmückt, iſt die eigentliche Vollendung ſeiner Exiſtenz, und die wahre Verſöhnung des Schickſals ſelbſt. Die Schuld, welche durch das Eintreten des geſchichtlich ringenden Geiſtes in die Welt und in die Menſchenbruſt gekommen, findet in der tragiſchen Entwickelung ſelbſt die Kraft, ſich zu löſen und zu ſühnen. Der ächte

Eindruck der tragiſchen Darſtellung muß daher jene hohe Trauer um die ganze Menſchheit ſein, die alles Leid der Welt in ſich zuſammendrängt und zugleich in der Idee überwindet. In dem Tragiſchen liegt daher zugleich das Erhebende über alle Verwickelungen der Schuld, denen das ringende Individuum unterlegen, und dies iſt die Idee des Erhabenen ſelbſt, die das eigentliche Element der tragiſchen Schönheit ausmacht.

Das Erhabene trägt zunächſt dieſelbe Negation gegen die harmoniſche Schönheit in ſich, wie das Tragiſche, was ſich zugleich im Namen des Erhabenen ausdrückt. Denn in dem Erhabenen liegt zugleich die Bezeichnung eines Gegenſatzes. Ueber etwas erhaben zu ſein und zu etwas erheben, welche beide Momente weſentlich im Erhabenen liegen, darin drückt ſich vorherrſchend die Beſtimmung aus, daß das Erhabene, um ſich als ſolches darzuſtellen, ſich verneinend gegen das gewöhnliche harmoniſche Maaß der Schönheit und des Lebens verhalten müſſe. Im Erhabenen erſcheint daher das Schöne ebenſo ſehr als aufgehoben und negirt, als es zugleich durch einen Kampf der Ueberwindung wiedergewonnen, und dadurch in jenen Schein der Hoheit und Größe getreten iſt, welche die wahre Form des Erhabenen bildet. Die gewaltigen Schauſpiele und Gebilde der Natur, oder jene großen ſittlichen

Handlungen, die mit einer Aufopferung des gewohnten Lebensglücks verbunden erſcheinen, pflegen daher vorzugsweiſe als erhabene Gegenſtände ſich darzuſtellen. Das Erhabene iſt dieſe große ſiegreiche Form, welche aus dem Kampf mit der gemeinen Endlichkeit der Dinge hervorgetreten, und in einer überſchwänglichen und unermeßlichen Welt der Anſchauung ſich eingebürgert und heimiſch gemacht hat. Das Erhabene hat das Maaß der Unendlichkeit in die endliche Erſcheinungswelt ſelbſt hineingebildet, und darin dieſe abſolute Großheit der Form hervorgebracht, welche in derſelben rührenden Ueberwindungsglorie ſich zeigt, wie das Tragiſche. In der Natur iſt das größte Beiſpiel dieſer Erhabenheit das Meer, welches dem kämpfenden tragiſchen Helden gleicht, der ſich mit der ganzen Kraft ſeiner Exiſtenz gegen die Schranken der Welt erhoben. Das Meer iſt dieſe wahrhaft pathetiſche Tragödie der Natur, worin ſich im Ungeſtüm und in der Feſſelloſigkeit der Erſcheinung, in dieſem titanenhaften Anſtürmen gegen die ewig bindende Nothwendigkeit des Weltalls, mitten in dieſer Geſetzloſigkeit und Freiheit ſelbſt die höchſte Befriedigung des Naturgeſetzes vollbringt. Dieſe übereinanderſtürzenden und niederſinkenden Wogen, welche bald wie Engel des Lichts bald wie Dämonen der Finſterniß in das Univerſum hinein-

tanzen, und in dieſer rauſchenden Hochzeitsfeier Himmel und Erde miteinander verbinden, ſie ſtellen doch in aller ihrer Wildheit und Großheit immer nur den ewigen Rhythmus aller Lebensbewegung dar, dem ſie gehorchen, und die wahre Friedensmelodie der Schöpfung wird doch endlich aus allen dieſen Stürmen offenbar. In dieſem Ringen zwiſchen Aufruhr und Geſetz, in dieſer zur Harmonie gezwungenen Unbändigkeit, liegt die eigentliche Erhabenheit des Meeres, und das Weſen des Erhabenen überhaupt. Das Erhabene zeigt ſich daher auch oft in der Darſtellung des Schmerzes ſelbſt. Die Alten haben dieſe Erhabenheit, welche in dem körperlichen Schmerz eine geiſtige Hoheit und Vollendung ausdrückt, vorzugsweiſe darzuſtellen und hervorzubringen verſtanden, ſowohl in ihrem ſittlichen Leben wie in ihren Kunſtwerken. Der ſeine Hand in das Kohlenfeuer ſtreckende Mucius Scävola, deſſen That an ſich nur einen Anblick widerwärtiger Lebensverſtümmelung darbieten würde, wäre doch durch die ſittliche und geiſtige Größe, die ſich darin ihre Genugthuung verſchafft, ein erhabenes Bild für die künſtleriſche Darſtellung. Die Alten ſind in dieſer Erhabenheit, welche ſie dem Schmerz beilegen, ſo weit gegangen, daß Sophokles ſelbſt den an eiternden Fußwunden darniederliegenden Philoktet ſogar auf der Schaubühne

zeigen durfte, ſo wie auch in den Trachinierinnen Herkules unter unausſprechlichen Körperqualen vor den Augen des Zuſchauers dahinſterben muß. Die Neueren, bei welchen der Schmerz ſich ſo leicht zur Sentimentalität verzärtelt, oder, wie auf den Heiligenbildern, die kokette und in ſich ſelbſt verliebte Form eines abſtracten Märtyrerthums zeigt, ſie haben dieſe hohe und reine Naturſtärke des körperlichen Schmerzes ſelten verſtanden, und ſich darum auch an ſeine Darſtellungen nie in dem Maaße gemacht, wie die Alten. Dieſe reine Erhabenheit des Körperſchmerzes hat ſich beſonders in der antiken Gruppe des Laokoon verherrlicht, die zuerſt im ſechszehnten Jahrhundert in den Bädern des Titus zu Rom wiedergefunden worden. In dieſem alten Kunſtwerk erſcheint uns das Gebild des Schmerzes in ſeiner höchſten menſchlichen Offenbarung.

Wie wir aus dem Tragiſchen das Erhabene gefunden haben, ſo wird ſich uns auch in dem Erhabenen ein innerer Uebergang zu dem Komiſchen darſtellen, und das bekannte Sprüchwort, vom Erhabenen zum Lächerlichen ſei nur ein Schritt, muß ſich uns auch in der Aeſthetik bewahrheiten. Die negative Erſcheinung des Erhabenen iſt aber das Komiſche. Wenn im Erhabenen uns gewiſſermaßen das Extrem der Schönheitsidee, aber noch in einer poſitiven Form der Offen-

barung, entgegentritt, ſo ſehen wir dagegen im Komiſchen das entgegengeſetzte äußerſte Ende des Schönen in dieſer negativen Form der Offenbarung ergriffen und hervorgebildet. Die komiſche Schönheit der Darſtellung hat es mit der den tragiſchen Lebenszuſtänden geradezu entgegengeſetzten Situation zu thun, und wenn das Tragiſche in dem Kampf gegen die wirkliche Beſchränkung des Daſeins erſcheint, ſo beruht dagegen das Komiſche auf derjenigen Verwickelung und Beſchränkung, in welcher ſich das Weſentliche des Daſeins, die wahren, rechten und ewigen Formen der Exiſtenz, gegen eine bloß ſcheinbare Verneinung, die auch eine Bejahung ſein kann, behaupten. Der Zweck der komiſchen Darſtellung iſt dann der, dieſen falſchen Schein, der Alles in Verwirrung geſetzt hat, ſo in ſeiner Nichtigkeit herauszukehren, daß daraus die wahre Befriedigung der ſittlichen Intereſſen und der perſönlichen Freiheit erwächſt. Das Komiſche iſt alſo ebenfalls nicht, wie das Erhabene, das Schöne an ſich, ſondern das Komiſche iſt diejenige Schönheit, welche es ebenſo ſehr mit dem Uebermaaß des Endlichen und Gemeinen zu thun hat, wie das Erhabene mit dem Uebermaaß des Unendlichen und Ungemeinen, aus welchem Uebermaaß beide das Maaß der Schönheit herzuſtellen haben. Das eigentlich Komiſche findet ſich nur am

Menſchen und im menſchlichen Leben, weil ſich durch-aus eine mittelbare oder unmittelbare Wirkung der menſchlichen Freiheit darin vollbringt. Man hat behauptet, daß jeder Menſch irgend ein komiſches Element an ſich trage, und daß dies beſonders Geiſtern von höherer Art und Begabung eigen ſei. Dieſes Komiſche in jeder menſchlichen Individualität iſt aber eben ein Zug von Idealität in jeder menſchlichen Perſönlichkeit, und deutet nur den Punkt an, auf welchem jede Exiſtenz mit den Widerſprüchen des gemeinen endlichen Lebens zu ringen hat, und auf dem ſie ihre Anſtrengungen macht, zwiſchen dem Sein und Schein des Daſeins ſich in der ihr gebührenden Freiheit zurechtzufinden, welche Anſtrengung dann eben, ſo lange ſie ohne ernſte Conflicte mit der Außenwelt in dieſer rein naiven Sphäre der Individualität verbleibt, dies urſprüngliche komiſche Element in jeder menſchlichen Perſönlichkeit ausmacht. Dies iſt ungefähr daſſelbe, was man auch mit der Behauptung auszudrücken geſucht, daß jeder gute Kopf etwas Verrücktes an ſich habe, und wozu man den bekannten Ausſpruch des Seneca: nullum magnum ingenium sine quadam mixtura dementiae als Beleg brauchen kann. Dieſe Verrücktheit eines jeden guten Kopfes kann aber auch nur im beſten Sinne die ideale Bedeutung haben, daß der Kampf, mitten in der

gemeinen Wirklichkeit der Dinge ſelbſt die Idee zu behaupten und durchzuſetzen, darin ausgedrückt erſcheint.

Die tragiſche und komiſche Darſtellung verhalten ſich keineswegs als ausſchließliche Tonarten gegen einander, ſondern können ſich in einem und demſelben Kunſtwerk ganz ideengemäß vermiſchen. Wie das Erhabene ſelbſt in komiſche Töne hinüberſpielen kann, ſo kann auch das Komiſche als ein Element der göttlichen Idee ſelbſt erſcheiuen. Ariſtophanes ſtellte die Götter oft lächerlich dar, daſſelbe thaten im chriſtlichen Mittelalter geiſtliche Komödien. Dies iſt überhaupt die eigenthümliche Seite des Mittelalters, auf der uns ſeine wahre Kraft und Fülle an Poeſie entgegentritt, daß in ihm Ernſt und Scherz ſich noch nicht zu dieſem feindlichen Gegenſatz geſpalten haben, ſondern daß ſie zuſammen, in dieſer Innerlichkeit des Volksgemüths vereint, zu einander und für einander ſtehen konnten, ohne ſich auszuſchließen. Das chriſtliche Mittelalter bewies in dieſem Hang, namentlich ſein religiöſes Leben mit einem komiſchen Element zu durchweben, am meiſten die Fähigkeit, ſich zu jener Idealität der komiſchen Weltanſchauung aufzuſchwingen, die zugleich an den Tag legt, wie ſicher und feſt alle ernſten Lebenselemente in ſolcher Zeit geſtanden haben müſſen.

---

8. Die Poeſie.

Den Urſprung der Poeſie ebenſo geſchichtlich und aus beſtimmten Motiven feſtzuſtellen, wie man es mit andern Künſten und Erfindungen zu thun vermag, haben ſich die Gelehrten vielfach Mühe gegeben. Man hat den Urſprung der Poeſie in die religiöſe Anſchauung und Verehrung eines höchſten Weſens bei den Völkern verlegt, doch giebt es wilde Völker, die keine Idee von einem religiöſen Cultus haben und welche doch Poeten und Geſänge beſitzen. Goguet in ſeinem bekannten Werke de l'origine des lois, des arts etc. führt auch die Meinung an, welche die Entſtehung der Poeſie aus der Eigenliebe der Völker herleitet, welche Meinung im Grunde nicht ſo übel iſt, inſofern die Eigenliebe etwas gemein hat mit jener Selbſtanſchauung und Selbſterkenntniß, welche in der That im menſchlichen Weſen einen Grund der Poeſie abgiebt. So enthalten die Volksgeſänge der Wilden allerdings meiſt nur Lobeserhebungen ihres eigenen Volksſtammes, deſſen Herrlichkeit mit allen möglichen Uebertreibungen abgehandelt wird. Die Bewohner der Marianiſchen Inſeln, die zu den ungebildetſten und beſchränkteſten aller Menſchenſtämme gerechnet werden müſſen, hielten ſich vor Ankunft der Europäer für das einzige und ausſchließliche Volk des ganzen Univerſums, und ihre

Dichter, deren ſie ebenfalls hatten, beſtärkten ſie in dieſer Vorſtellung, ja die ganze Poeſie der Marianiſchen Inſeln, welche die Europäer vorfanden, drehte ſich um den einen Gedanken dieſer Einzigkeit ihres Volksſtammes.

Die Gelehrten werden aber wohl noch in andere Tiefen hinabzuſteigen haben, um den Urſprung der Poeſie zu finden, nämlich in das innerſte Weſen des Menſchengeiſtes ſelbſt.

Herder, in ſeiner Preisſchrift über den Urſprung der Sprache, behauptete, die Sprache, in ihrer erſten Schöpfung rein nach Naturlauten und Interjectionen aufgenommen, ſei immer eine Art von Geſang geweſen; gewiß aber iſt, daß auch die erſte Aufzeichnung der Rede bei allen Völkern einen rhythmiſchen Charakter an ſich trug, der ſich bald an eigenthümliche Versgebilde feſſelte.

Die Poeſie, die als ein Höhepunkt des menſchlichen Geiſtes erſcheint, ſoweit derſelbe ſich in der Sprache producirt, beginnt ihr Werk allerdings ſchon mit der Entſtehung der menſchlichen Sprache ſelbſt. Die productive Ueberlieferung der menſchlichen Perſönlichkeit iſt, wie in der Geſchichte an die That, ſo in der Poeſie an das Wort gefeſſelt. Es iſt das ewig producirende Weſen des individuellen Geiſtes, mit dem wir es in der Poeſie zu thun haben, der ſein wahres

göttliches Sein darin hat, ſich unaufhörlich zu geſtalten, und der die Realitäten, in und mit welchen er ſich geſtaltet, als dieſen eigenthümlichen Stoff hat, den er durch ſich zu ſeiner wahren Weſenheit erhebt, indem er ſich ſelbſt darin hervorbringt. Die Realitäten, als von Gott ewig gegeben, dieſe exiſtirenden Thatſachen des abſoluten Geiſtes, wirken zur Hervorbringung des individuellen Geiſtes ebenſo mit, als ſie in dieſem individuellen Geiſt erſt wahrhaft erſcheinen, und in ihm ihre ewige Zukunft haben.

---

9. Poeſie und Philoſophie.

Man hat oft Philoſophie und Poeſie einander gegenübergeſtellt, und die eine auf Koſten der anderen zu bevorzugen oder herabzuſetzen geſucht. Philoſophen ſelbſt ſind es denn namentlich häufig geweſen, welche die Behauptung gethan, daß in der Philoſophie allein die wahrhaft ordnende und geſtaltende Lebenskraft der Völker ſich bewege, während in der Poeſie gewiſſermaßen nur das gemüthliche Stillleben friedlicher Völkerzuſtände, die nicht mehr im Drang hiſtoriſcher Entwickelung begriffen, ſich ausſpreche.

Dieſe Anſicht, die eine unnöthige Trennung in

die menſchliche Geiſtesentwickelung hineinbringt, iſt vor allen Dingen eine ungeſchichtliche. Das philoſophiſche und das poetiſche Element des Geiſtes, das ſich im Orient, namentlich bei den Indiern, völlig ineinsgeſtaltet hat, und in dieſer Einheit ein ſelig in ſich ruhendes Urbewußtſein des Menſchengeiſtes darſtellt, es muß zwar in den ſpätern hiſtoriſchen Bewegungen ſich wieder von einander trennen und losreißen, wie in alter Zeit zuerſt bei den Griechen, die in ihrer Bildung Philoſophie und Poeſie rein geſondert aufzeigen und beide theils in einer ſelbſtändigen Entwickelung neben einander hergehen laſſen, theils auch, wie bei Plato, in einem innern Kampf begriffen darſtellen.

Der Dichtergeiſt und der Denkergeiſt, die im Pantheismus der orientaliſchen Anſchauung zuſammengefallen waren, und darin die Ureinheit von Bild und Gedanke darſtellten, ſie müſſen auf der entwickelteren Stufe des Völkerbewußtſeins zwei verſchiedene Pole des Geiſtes bezeichnen, auf denen ſich derſelbe aber mit gleicher Nothwendigkeit zur Erſcheinung bringt. Die Philoſophie, als die Wiſſenſchaft des Unendlichen, hat damit keine höher begründeten Anrechte auf die Herrſchaft des Geiſtes, als die Poeſie, welche die Darſtellung und Geſtaltung des Unendlichen iſt, und in welchem die Welt dem Gedanken Gottes nachgeſchaffen wird.

Es kann zerriſſene Zuſtände des Nationallebens geben, aus denen man die Hände nach Rettung herausſtrecken muß, und wo die Einen der Poeſie, die Andern der Philoſophie die eigentliche Aufgabe der Rettung und der Verſöhnung des Bewußtſeins zuertheilen möchten. Ob wir ſelbſt heut in einer ſolchen rettungsbedürftigen Zeit leben, wollen wir für jetzt dahin geſtellt ſein laſſen. Eine kämpfende Zeit iſt noch keine rettungsbedürftige, und wer im Gedränge der Schlacht ſich tapfer hält, den läßt man ſich durchſchlagen, bis zu dem Ziel, wo ihm der Lorbeer winkt, aber man nimmt ihn nicht mit geſunden Gliedern und geſundem Geiſt mitten aus der Feldſchlacht hinweg, um ihn großmüthig in einem Hospital zu bergen. Die abſichtlichen Rettungsanſtalten für das Bewußtſein, die man in gewiſſen Zeiten für nöthig befinden kann, gemahnen doch gar zu ſehr an das Hospital.

Sprechen wir zuerſt von der Philoſophie, ſo wird man dieſer Allnährerin des Geiſtes, neben ihrem innern Wirken, auch die beruhigende und verſöhnende Kraft nicht abſprechen können, denn was kann beruhigender ſein, als der ewige Gedanke ſelbſt, der Alles in ſeinen Gottesfrieden rettet. Aber in ihrer höchſten Bedeutung kann die Philoſophie ihre Aufgabe nicht außer ſich ſelbſt haben, ſondern dieſe Aufgabe iſt der Organismus des

Gedankens ſelbſt, der einmal in ſich ſelbſt, und dann in der beſtehenden Wirklichkeit des Geiſtes ſich nachzuweiſen hat. Alle andern Zwecke der Philoſophie, welche dieſelbe etwa auf die Bewältigung und Bearbeitung eines beſtimmten Zeitgeiſtes richten möchte, liegen ſchon außer ihr, und müſſen ihr allmählig eine ſchiefe Stellung geben und ſie in ihrem eigenſten Weſen mit ſich ſelbſt entzweien. Will die Philoſophie das Werk der Verſöhnung und Befriedigung des Völkergeiſtes ſich allein und vorzugsweiſe ſich zueignen, ſo wird ſie in ihr Gedankenleben, das ewig rein bleiben ſollte, bald vielleicht unreine und falſche Abſichten hinübertragen müſſen, denn niemals und nirgend hat ſich noch das Nationalleben durch beſtimmte ſyſtematiſche Einflüſſe einer Philoſophie verbeſſern, oder wo es zerfallen war, wiedereinrenken laſſen.

Die Philoſophie, und hätte ſie alle Hände voll von Beruhigung, wäre ſie die als gültig geſtempelte Beſänftigung ſelbſt, wird uns nicht beruhigen und beſänftigen können, wenn wir in unſeres innerſten Geiſtes Gründen wirklich aufgeregt ſind. Der philoſophiſche Gedanke als auserwähltes Rüſtzeug zur Beruhigung muß in den nationalen Lebensformen und deren Entwickelung von ſelbſt arbeiten und daraus, durch den Kampf des hiſtoriſchen Lebens ſelbſt, als die wahrhaft poſitive Ge-

ſtalt unſeres Daſeins ſich bilden. An dieſer Arbeit wird die Philoſophie ihren großen Antheil haben können, indem ſie den ächten Gedanken der Wirklichkeit in ſeiner freien Wahrheit feſtzuſtellen hat, aber ſie wird darin keinen größeren Antheil behaupten können als die Poeſie hat, die zu allen Zeiten da am lebendigſten und kräftigſten erſchienen, wo ein Volk mitten im heißen Drang ſeiner Entwickelung begriffen oder gewaltige Kriege zur Behauptung ſeiner Selbſtändigkeit und ſeiner Ehre geführt hat, wie denn von dieſem Wechſelleben zwiſchen Poeſie und Geſchichte die griechiſche Poeſie, die zur Zeit der Perſerkriege und des peloponneſiſchen Krieges ſich am herrlichſten hervorgethan, das glänzendſte Beiſpiel iſt.

Der Poeſie kann die lebendige Mitarbeit an der Entwickelung der Völkerzuſtände niemals abgeſprochen werden, und ſie hat darin weſentlich ihr politiſches Moment, wie denn die wahrhaft nationale Poeſie, welche in ihren Formen die thatſächliche Bewegung des Volksgeiſtes aufgenommen, allein die ächte politiſche Poeſie iſt, wozu man diejenige nicht unbedingt rechnen kann, die bloß durch momentane Anregung dem Tage dienen will und die dazu oft ſehr gefallſüchtig zierliche Viſitenkarten bei der Freiheit abgiebt.

Die Poeſie kann aber eben ſo wenig die Geſchichte

machen, als die Philoſophie die Geſchichte vernichten kann. Die Geſchichte iſt das in Freiheit und Nothwendigkeit aus ſich ſelbſt entquellende Leben des Geſchlechts, das die Philoſophie begriffsmäßig erkennen, die Poeſie in Schönheit ausgeſtalten helfen will. In ihren urſprünglichen Elementen liegen Philoſophie und Poeſie beide im Geſchichtsleben tief verhüllt und verbunden, und zeigen ſich darum im Urbewußtſein des Menſchengeiſtes in der Einheit auf, in der man ſie im Orient in dieſer wunderbar verzweigten Fülle des Denkens und Geſtaltens antrifft.

---

10. Die Poeſie und die platoniſche Republik.

Ein Hauptmoment in allen unſern äſthetiſchen Entwickelungen war uns bisher immer das geweſen, das Schöne und die wahre Wirklichkeit des Völker- und Staatslebens nicht im Widerſpruch miteinander zu erblicken, ſondern vielmehr in ihrer Unzertrennlichkeit, als Sein und Schein deſſelben Lebensbildes, zu behaupten.

In dieſer Betrachtung könnte uns Plato ſtören, der göttliche Plato, der in ſeiner Republik ein Verdammungsurtheil gegen die nachahmende Kunſt ausſprach, und bekanntlich die Dichter aus ſeinem idealen

Staat ausgeſtoßen wiſſen wollte. Dies muß uns einmal bei Plato ſelbſt befremden, aus deſſen Dialogen uns gewiſſermaßen die erſten Elemente zu einer Wiſſenſchaft des Schönen entgegentreten, und dem wir wenigſtens eine hohe Anſicht von der Schönheit nicht abläugnen können, wenn er auch ſelbſt im Phädros an der Herſtellung einer eigentlichen Kunſtlehre gezweifelt hat. Dann muß es Wunder nehmen, eine ſolche den Poeten feindliche Sentenz ausgeſprochen zu hören unter einem Volke, deſſen Dichtungen ſo innig mit dem ganzen öffentlichen Volksleben verwachſen ſind, in deſſen Tragödie das Volk ſelbſt immer mitſpielte, indem es ſogar der Form nach im Chor ſich vertreten ſah. Bei einer Nation, in welcher die Poeſie die reinſte ideale Form der Volksvertretung hergegeben hatte, wie ſollte da wieder Volk und Poeſie von einander losgeriſſen werden, und wie konnte ein ſolcher Gedanke gerade in dem edelſten und gebildetſten helleniſchen Bewußtſein, in dem Bewußtſein Plato's, hervorgehen?

Zunächſt müſſen wir uns hier erinnern, daß in Plato zwar eine hohe Anſicht der Schönheit, aber keinesweges die höchſte und eigentlich wahre Erkenntniß derſelben, anzutreffen iſt. Plato's Theorie des Schönen, die wir beſonders in ſeinem Phädros, im Philebos, im Hippias Major und im Sympoſion antreffen, hängt

ganz genau mit ſeiner Lehre von den Ideen zuſammen, in deren Welt der Menſchengeiſt früher ſelbſt gelebt und gewandelt, im unmittelbaren Anſchauen dieſer Ideen des Guten, Wahren und Schönen den Göttern gleichend. Im Phädros heißt es daher, daß der beflügelte Gedanke des Philoſophen die irdiſche Schönheit erblicke im Lichte jener himmliſchen, deren er ſich aus jener Zeit, wo ſeine Seele unter den Göttern gelebt und dort das Schöne angeſchaut habe, erinnere!

So wird bei Plato das Schöne allerdings ſchon in das Abſolute hinaufgerückt, aber nur als jene ungewiß dämmernde platoniſche Erinnerung, als jenes Abbild (*ὁμοιωμα*) der göttlichen Uridee (*ἰδεα, παραδειγμα*). Dieſe bloß mythiſche Entwickelung der Idee der Schönheit im Phädros wird im großen Hippias ſogleich mit der Idee des Guten als Eins geſetzt, da das Schöne ſchon durch ſeine Mitabſtammung aus den Urideen mit dem Guten und Wahren als Eines angenommen werden muß, und ſonach in ſeinem Hauptzweck als eine Anleitung zur Tugend zu empfehlen iſt, freilich durch die poetiſche Vermittelung des Eros, der durch das Schöne erweckt wird. Im Gaſtmahl erhalten wir durch die Rede der Diotima noch eine nähere Beſtimmung über das Schöne, welches dort beſonders im Verhältniß zu dem platoniſchen Begriff der Liebe betrachtet wird. Im Philebos

aber ſcheint der größte Anlauf zu einer metaphyſiſchen Begründung des Schönen genommen zu werden, indem in dieſem Dialog das Weſen der Schönheit als die Einbildung der göttlichen Idee in das gewordene Sein betrachtet wird. Nach einer Stelle im Kratylos aber und in den Büchern über die Geſetze, iſt die ſchöne Kunſt deshalb mangelhaft, weil ſie nicht auf die Erkenntniß der Dinge geht, und die eigentliche Wahrheit derſelben, welche die philoſophiſche iſt, nicht in ſich trägt, ein Dilemma zwiſchen Philoſophie und Kunſt, über das ſeitdem alle Philoſophen bis auf Hegel nicht wieder hinausgekommen ſind.

In den Büchern über den Staat aber wird die ſchöne Kunſt vorzugsweiſe als die nachahmende beſtimmt, die aber, da die Kunſt nichts mit der Erkenntniß zu thun hat, nur von der Vorſtellung aufgefaßt wird, und die Vorſtellung iſt hier eigentlich dasjenige, was zwiſchen der Erkenntniß und der Unkenntniß, oder zwiſchen dem Seienden und dem Nichtſeienden als ein Mittleres daſteht. Hier in dieſen Büchern vom Staat iſt es nun, wo gegen Ende des zweiten Buchs und im Anfange des dritten, wie auch im zehnten Buch, Plato ſeinen harten Spruch gegen die Dichter, und namentlich gegen Homer, der Urquell der helleniſchen Volksdichtung, richtet, indem er ſie wegen ihrer lügenhaften

und unwürdigen Darſtellungen der Götter als verderblich für das Leben des Staats betrachtet. Plato, der einen neuen idealen Staat conſtruiren wollte, konnte in demſelben die Repräſentanten des alten helleniſchen Volksglaubens, welches die Dichter ſind, nicht dulden, und er drückte in dieſer ihrer Verwerfung gewiſſermaßen nur den Kampf aus, den bei den Hellenen ſchon ſeit alter Zeit das philoſophiſche Bewußtſein gegen den nationalen mythiſchen Götterglauben und die volksthümlichen plaſtiſchen Formen deſſelben geführt. Dieſer Kampf hatte ſich in Plato zu einem geiſtigen Monotheismus vollendet, der ſich aber den beſtehenden nationalen Formen gegenüber nur polemiſch verhalten konnte, und deshalb auch mit der Dichtkunſt, die den Realismus der Volksreligion nährte und verbreitete, zerfallen mußte.

Dies iſt das Chriſtliche im Plato, wie man es vielfältig und mit Recht genannt hat. Die Vorahnung des chriſtlichen Gedankens war in Plato hineingetreten auf dem Wege derjenigen Ideenentwickelung, die ein unendlich Seiendes zu erkennen ſich genöthigt ſah. Dies unendlich Seiende ſind bei Plato die Ideen, und die ſichtbare Welt iſt nur das ewige Werden derſelben. Die Idee erſcheint hier ſchon als ein Mittler zwiſchen dem Geiſt und der Materie, und in der Einheit der Erkenntniß und Anſchauung, die daraus her-

vorgehen will, kann der helleniſche Polytheismus keine Stelle mehr finden. Das antike Ideal erſcheint in Plato gebrochen, und der chriſtliche Gedanke hat ihn überkommen zunächſt als dies auflöſende und gährende Element, welches das in das Endliche gekommene Unendliche iſt, und in Plato entſchieden als den Höhe- und Vernichtungspunkt der alten Götterwelt ſich hinſtellt, in Chriſtus aber, als dieſem eigentlichen Gipfel der alten Welt, zugleich zum erlöſenden Heiland des neuen Weltbewußtſeins wird.

Dieſer herandringende chriſtliche Gedanke entzweite aber in Plato zunächſt das ideale Selbſtbewußtſein, zu dem er ſich erhoben, mit der bildlichen und künſtleriſchen Vorſtellungswelt ſeines Volkes, und man kann nicht annehmen, daß er ſich für ſeine Perſon in dieſem Widerſpruch glücklich befunden habe. Bei der Begabung ſeiner eigenſten Natur, die ihn auf kunſtvolle und ſchöne Formen angewieſen, und bei dem Drang ſeiner Phantaſie, mit der Schönheit des Mythus ſich zu vermählen, muß das Abwenden von all dieſer nationalen Herrlichkeit des Hellenenthums nicht ohne eine tiefe Erſchütterung in ihm vorgegangen ſein. Darum hat ſich auch der Kampf ſeines Bewußtſeins hineingeſtreckt in dieſe auf und niederwogende Dialektik des Dialogs, die bei aller Kunſt, welche man daran zu bewundern hat, doch nur das

zur Schönheit mühſam bezwungene Bild ewiger Unruhe und Befriedigungsloſigkeit iſt, und mit deren Geſtrüpp oft nur heimliche Wunden umflochten ſind. Mit vielem ſchöpferiſchen Geſchick beſtrebte er ſich, die Welt des Bildes und der Schönheit, die er geflohen, noch in der Form ſeiner Werke feſtzuhalten, und er ſuchte darin gewiſſermaßen das ganze Culturleben der Griechen noch einmal zuſammenzufaſſen, indem er die weſentlichſten Formen deſſelben, das Drama, den Mythus und die Philoſophie, darin zu einer Einheit zu verſchmelzen trachtete.

Aber die wirkliche Zuſammenfügung dieſer auseinandergebrochenen Elemente konnte er nicht mehr finden. In dieſer Vorahnung eines Reiches des Geiſtes ſaß Plato auf den Trümmern der helleniſchen Götterbilder. Die Poeſie, die Kunſt, welche dieſe Bilder geſchaffen, ſie mußten ihm auf dieſem Wendepunkt der Zeiten bloß als dieſe gottverlaſſene Endlichkeit erſcheinen, und er deutete damit auch für Poeſie und Kunſt gewiſſermaßen eine neue Zukunft an, in der ſie mit der Unendlichkeit des Inhalts erfüllt und durchdrungen werden ſollten, die Zukunft des Chriſtenthums.

In Plato ſehen wir am entſchiedenſten ſchon dieſen Gegenſatz ſich verkündigen zwiſchen der heidniſchen Kunſt, welche die Verendlichung des Unendlichen war, und

zwiſchen der chriſtlichen Kunſt und Poeſie, deren innerſtes Leben das Unendliche ſelber iſt.

Plato vertrieb die Dichter, weil ſie nicht die Bildner des Geiſtes waren, ihm fehlte ſchon das Element des Unendlichen in der alten Poeſie, welches zugleich das wahrhaft Menſchliche iſt. Das Chriſtenthum erſt konnte und ſollte die Dichter wieder in den Staat zurückführen, in dem Plato's idealer Drang nach der Zukunft ſie nicht länger dulden mochte. Das Chriſtenthum deckte erſt die wahren Quellen des Schönen, die tief im Menſchen ſelber ruhen, auf, indem es ſtatt der endlichen Götterwelt ein unendliches Menſchenthum, eine göttliche Menſchenwelt verkündigte. Die Schönheit des antiken Lebens war verblaßt und verblichen bis in den Tod hinein, und der alte olympiſche Glanz ſeiner Formen erſchimmerte gerade in den edelſten Geiſtern nur noch wie ein Grabeslicht. Im chriſtlichen Bewußtſein ging eine neue junge Schönheit des Daſeins auf, die Schönheit der unendlichen Menſchenidee, und das Schöne war nicht mehr, wie es Plato in ſeinen Annäherungsverſuchen an die neue Weltanſchauung beſtimmen wollte, ein bloßer Abglanz der ewigen Ideen, ſondern es war als ein Ausdruck des Unendlichen, das in die Wirklichkeit getreten, ſelbſt eine neue, aus ſich heraus beſtehende Wirklichkeit geworden.

Dies iſt der Charakter der chriſtlichen Kunſt, den ſie aus der Idee des Chriſtenthums ſelbſt gewonnen, und wenn die Vorahnung des Chriſtenthums im Heidenthum gerade dasjenige Element war, welches Bild und Gedanke, Idee und Wirklichkeit, zerriß und gegen einander aufrieb, ſo war das Chriſtenthum ſelbſt ſeinem innerſten Gedanken nach zugleich dazu beſtimmt, eine neue Verſöhnung zwiſchen der Idee und dem Bilde und darin ein neues Weltalter der Schönheit zu ſtiften.

---

11. Die Kunſtformen der Poeſie.

Die einzelnen Gattungen der Poeſie ſind ebenſo ſehr Producte ihrer Zeit, als die Poeſie ſelbſt es iſt, und es darf nicht für zufällig angeſehen werden, welche Kunſtformen vorzugsweiſe in einer Epoche von den ſchaffenden Geiſtern ergriffen werden. Es giebt epiſche, lyriſche und dramatiſche Zeitalter, wie es ruhende, thatenluſtige und träumende Völkerſtimmungen in der Geſchichte giebt.

Bei den Alten treten die Kunſtformen am reinſten und entſchiedenſten gegen einander heraus; dagegen iſt es merkwürdig zu ſehen, wie oft ſich die Neueren in der Wahl der Gattungen vergriffen haben. Wenn man

ein ſinnreich auseinandergelegtes Syſtem erblicken will, wie ſich die Gattungen der Poeſie ſtufenweiſe mit dem Volksgeiſt fortentwickeln, ſo muß man das ſchöne Bild der griechiſchen Literaturgeſchichte ſich vergegenwärtigen. Dieſe iſt in der That ein wahres Syſtem der Entfaltung der Kunſtformen. Welcher Dichter hätte zur Zeit der Perſerkriege noch unternehmen können, den Hellenen ein Epos zu dichten! In den Perſerkriegen war der griechiſche Volksgeiſt dramatiſch geworden, und der Tag der Schlacht bei Salamis erblickte bekanntlich zugleich die drei größten Dramatiker, indem Aeſchylus dort kämpfte, Sophokles den Siegesreigen tanzte, und Euripides geboren wurde. Der Mythus, der früher nur in der Form des Epos überliefert worden war, trat jetzt ſeine Seelenwanderung in das Drama hinüber an, und verkörperte ſich in feſten Gebilden der Tragödie vor den Augen ſeines Volkes. Was früher Ohr geweſen war, wurde jetzt Auge; das Volk wollte ſich nichts mehr epiſch erzählen laſſen, es wollte ſchauen; es wollte Geſtalten, Handlung, Thaten der Menſchen und Götter haben, und ſeine Dichter wurden Dramatiker. Vordem war aber das Epos ein nicht weniger nothwendiges Moment des ganzen Lebens geweſen, als es jetzt das Drama wurde. Das Epos war die mythiſche Einheit aller Richtungen des Volkslebens; es war die un=

mittelbare Volksnatur ſelbſt, wie ſie dachte, anſchaute, ſich bewegte und in ſich ſelbſt träumeriſch verſunken war; im Epos ging der Menſch noch im Volksleben auf, im Drama erhob er ſich aus der Maſſe und befreite ſich zu einer ſelbſtſtändig heraustretenden Geſtalt.

Es war daher bei den Griechen die jedesmal herrſchende Gattung der Poeſie auf jeder einzelnen Stufe faſt die ganze Poeſie ſelbſt, und ſo erblickt man bei ihnen das ſeltene Schauſpiel einer innerſten Nothwendigkeit der hervortretenden Kunſtformen, mit der Geſchichte ihres öffentlichen Lebens wunderbar ſchön zuſammenhängend. Die Neueren ſind darin ſchon deshalb nicht ſo glücklich, weil ihre Poeſie von jeher weniger Sache des öffentlichen Volkslebens geweſen war, und darum hat ihre Literatur ſo viele gekünſtelte Treibhausblüthen aufzuweiſen, die, zu den lebendigen Bedürfniſſen ihrer Zeit nicht paſſend, nur aus einer theoretiſchen Grille gepflanzt zu ſein ſcheinen.

Aus dem gleichgültigen Verhältniß der Literatur zum öffentlichen Leben iſt bei den Neueren dieſe Rathloſigkeit und Verlegenheit hervorgetreten, welche über ihren Kunſtformen waltet, und die Bedeutung derſelben ſo hin und her ſchwanken läßt. Die Modernen ſind es daher, welche die eigentliche Leſeliteratur erzeugt haben, die aller unmittelbaren Verknüpfung mit einem

Organ des Lebens nachläſſig ſich begiebt. Hat ſonſt die Literatur ein beſtimmtes Verhältniß zu irgend einem Lebensorgan angenommen, und iſt ſie Schauliteratur, wie im Drama der Griechen und Römer, wo ſie unmittelbar vor das Auge hinaustreten muß und ohne dies gar nicht zu exiſtiren glaubt, oder Hörliteratur, wie im Epos der Alten oder in der Poeſie der Orientalen, wo das Ohr das vermittelnde Organ des Dichters wird, oder Tonliteratur, wie in der Lyrik ſo vieler Völker, welche ohne ihre Lautwerdung durch die menſchliche Stimme ihren Zweck für verfehlt halten würde: ſo ſtellt ſich dagegen in der Leſeliteratur der Modernen die entſchiedenſte Gleichgültigkeit gegen ſolche organiſche Vermittelung des Genuſſes heraus.

Das Epos, das Drama und das lyriſche Gedicht erſcheinen in der neueren Poeſie oft ohne alle Anſprüche, gehört, geſchaut oder geſungen zu werden. Daher iſt es denn auch gekommen, daß ſich dieſe Gattungen in ihren eigentlichen Charakterformen ſo ſehr verwiſcht haben und oft in zerronnener Allgemeinheit ineinander übergegangen ſind. Ueberhaupt wird es deshalb in der neueren Poeſie bedenklich, etwas über den Begriff der Dichtungsarten zu ſagen, und über den Rang der einen vor der andern, beſonders aber über die zeitgemäße Herrſchaft der einen über die andere, ſich zu entſcheiden.

Wo die Bedeutung der Oeffentlichkeit für das Kunſtwerk beſchränkt oder gar nicht vorhanden iſt, und die Wirkungen hauptſächlich auf die Lectüre berechnet werden, verlieren auch die Gattungsverſchiedenheiten ihren eigenſten Effect und können ſich nicht mehr mit der künſtleriſchen Schärfe gegen einander herausbilden.

Um ſo mehr muß dies der Fall ſein, wenn in einer Literatur, wie in der deutſchen, diejenigen Formen der Production, welche ſich am meiſten der Oeffentlichkeit und der unmittelbaren Volksanregung entziehen, noch die meiſte Freiheit der Darſtellung und Aeußerung haben. Dies iſt leider eine Thatſache, welche ſich aus unſerm neueren Literaturleben gar nicht wegläugnen läßt, und welche die einſame Leſeliteratur zum Nachtheil aller freien künſtleriſchen Geſtaltung ſo ſehr bei uns begünſtigt hat.

12. Das Epos.

Es hat in der Literatur der Gegenwart nicht an Beſtrebungen gefehlt, die ſämmtlichen Gattungen der Poeſie, wie ſie nur irgend aus der Literaturgeſchichte und Kunſttheorie überliefert erſchienen, anzubauen, aber ſelten zeigte ſich dabei die höhere Nothwendigkeit, welche

gerade zu dieſer und zu keiner andern Form treiben mußte.

Beginnen wir die epiſche Poeſie, dieſe Urform alles Dichtens, zu betrachten! Das antike Epos war der urſprünglichſte und unmittelbarſte Ausdruck und Abdruck des Lebens der alten Völker in ſeiner ethiſchen und religiöſen Bedeutſamkeit. Ein modernes Epos, in Sinn und Form der Alten, iſt alſo eigentlich ein Unding, wenn auch die Einwendung, welche man gewöhnlich gegen das Epos bei den Neueren, als eine unzeitgemäße Form angebracht hat, inſofern eine nichtige iſt, als die Poeſie Alles, was ſie im ächten Geiſte empfangen und geboren hat, durchbringen wird und jederzeit durchgebracht hat. Nichtsdeſtoweniger iſt denjenigen Formen nur eine geringe Geltung zuzugeſtehen, welche ein künſtleriſcher Spieltrieb zu einem bloßen Scheinleben erweckt hat.

Bei den Alten ſelbſt bezeichnete das Epos im Grunde weniger eine beſtimmte Kunſtform, als es vielmehr die naturgemäß entſtandene volksthümliche Form war, welche den mythiſchen Inhalt in ſeiner erſten unvermittelten Erſcheinung darſtellte. Später, auf einer höherer Stufe der griechiſchen Nationalbildung, wurde Das, was früher Epos geweſen war, nunmehr Drama, das heißt, der Inhalt der epiſchen Poeſie ging in die dramatiſche

über, die dann Form und Ausdruck des Mythus oder der Poeſie überhaupt geworden iſt.

Wie ſehr nun auch Epos und Drama ihrer äußerlichen Form und Erſcheinung nach einander gegenüberſtehen, ſo würde man doch den Geiſt der antiken Poeſie verkennen, wenn man dieſen Gegenſatz, als durch das innere Weſen beſtimmt, ſo ſtreng auffaſſen wollte, als wir in der modernen Poeſie die Elemente der epiſchen und dramatiſchen Kunſt ſondern müſſen. Sagt doch Ariſtoteles ſelbſt in ſeiner Poetik mit dürren Worten, daß Drama und Epopöe eigentlich ganz mit einander übereinſtimmten und ſich ähnlich ſeien, das Sylbenmaß ausgenommen, denn beide ſtellten *Handlungen* dar, nur das Epos *erzählend*. Die Eigenthümlichkeit des Dramas beſtimmt er aber zum Unterſchied vom Epos nur nach ſeiner äußerlichen und formellen Erſcheinung, als durch *Prolog*, ἐπεισόδιον, στάσιμον, ἔξοδος u. dgl., dahingegen ſich das *Epos* nur durch ſeine *Länge* von dem Drama unterſcheide*).

Dieſe Theorie des berühmten Stagiriten wird uns, die wir in der modernen Poeſie eine innere nothwendige Unterſcheidung der Kunſtformen verlangen, allerdings

*) Vergl. Aristot. Poetic. cap. 2. §. 12. c. 6. §. 32. beſonders c. 14. §. 60.

von geringem Belang erſcheinen wollen, aber dieſe Stellen könnkn auf eine merkwürdige Weiſe zum Belege dienen, daß ein Gegenſatz des Epiſchen und Dramatiſchen als weſentlich verſchiedener Kunſtformen dem kritiſchen Bewußtſein der Alten fremd war. Das Drama ſcheint freilich auch bei den Alten im Allgemeinen darauf gerichtet, die unmittelbare Gegenwart des Geſchehenen darzuſtellen, während das Epos uns in eine hinter uns liegende Vergangenheit zu verſetzen ſucht; wie viele Tragödien laſſen ſich aber nicht finden, wo die dramatiſchen Perſonen nichts als Rhapſoden ſcheinen, welche die hinter der Scene vorgefallenen und abgethanen Hauptmomente der Kataſtrophe, deren Vorführung in dem modernen Drama eben der begriffsgemäße Hauptzweck der Darſtellung ſein muß, erzählen und nur ihr Pathos darüber ausſprechen. Auch ſind dieſe Momente der Kataſtrophe nach der aus dem Epos herübergenommenen Fabel des Stücks zuweilen ſo ſehr bloß epiſcher Natur, daß ſie nicht dargeſtellt, ſondern nur erzählt werden können. Das moderne Drama wird ſich aber, um ſeinem Begriffe zu entſprechen, ſolche epiſche Stoffe gar nicht wählen dürfen, und es gilt für daſſelbe die richtige Bemerkung, welche neuere Kritiker oft gemacht haben, daß es unmöglich ſei, aus einer guten Erzählung ein wirkliches Drama herauszubilden,

weil das Drama der modernen Poeſie, wie es wenigſtens in ſeinem ewigen und vollendeten Urbilde bei Shakſpeare daſteht, nicht nur unmittelbare Gegenwart, ſondern auch unmittelbar ins Leben greifende That und Handlung iſt, das antike Drama aber, das ſeinem innerſten Weſen und Inhalt nach aus dem Epos hervorgegangen, ſich demſelben nicht gegenüberſetzt, ſondern nur den Stoff deſſelben, der durch die ganze griechiſche Poeſie als Urſtoff waltet, nämlich den Mythus, in der den Zeitverhältniſſen geiſtiger und geſelliger Cultur eigenthümlichen Form, durch sceniſche und mimiſche Darſtellung zur Erſcheinung bringt.

In der modernen Poeſie ſind die Verhältniſſe des Epiſchen und Dramatiſchen nicht in Bezug auf einen verwandten Inhalt, den ſie etwa nur verſchieden ausdrückten, zu betrachten, ſondern als zwei durch ihr Weſen entgegengeſetzte Kunſtformen, die verſchiedene, durch die Eigenthümlichkeit des Inhalts bedingte Richtungen der künſtleriſchen Darſtellung zeigen, und ſich ſelbſtändig neben einander entwickeln und fortbilden, da hingegen das antike Epos ſich in dem Drama auflöſ't, darin untergeht und in der dichteriſchen Productivität nicht mehr fortbeſteht.

Das Epiſche iſt daher ebenſowohl als das Dramatiſche in der modernen Poeſie ein völlig neuer,

ſelbſtändiger und von dem antiken durchaus abzuſondernder Begriff. Ein modernes Epos im Sinne der Alten muß daher im Grunde für ein Unding erklärt werden. Das moderne Epos muß ſich vielmehr eigenthümlich in ſich ſelbſt erfaſſen, und indem es ſich zugleich in einer ſelbſtändigen Kunſtform darſtellt, wird es eine gleiche Nationalbedeutung wie das antike Epos gewinnen, inſofern es den zeitgemäßen Inhalt und Geiſt des Lebens aufnimmt und zur Erſcheinung bringt.

---

13. Die Lyrik.

Die Lyrik iſt die eigentliche Freiheit der menſchlichen Bruſt, in welcher die innerſte Kraft des individuellen Daſeins ſich in ſich ſelbſt zuſammengefaßt hat; und in dieſer innigſten Zuſammendrängung und Concentration das wahre Bild der ihr gehörigen Wirklichkeit zu erzeugen ſtrebt.

Derjenige blüthenreiche Lebenspunkt, auf welchem der Menſch aus der ganzen ihn umgebenden Wirklichkeit und Natur zu ſich ſelbſt zurückkehrt, auf dem er in der ganzen weiten Schöpfung ſich, dieſe Unendlichkeit in engſter individueller Begränzung, findet, dieſer Lebenspunkt iſt der lyriſche, der von dem Dichter in reichen

und mannigfachen Weiſen ausgeprägt wird, in jedem ächt menſchlichen Gemüth aber ſeine nothwendige Stelle und allgemeine Bedeutung hat.

Dies iſt das lyriſche Pathos der menſchlichen Bruſt, daß dem Menſchen darin ſein eignes Herz als dieſer wahre Frühling aufgeht, als der eigentliche Frühling der Wirklichkeit, der ihr Blüthenauge aufgegangen in dieſer Lyrik, welches Blüthenauge das aus ſelbſt hervorjauchzende Selbſtbewußtſein iſt. Das menſchliche Herz weiß ſich in der Lyrik als dieſen Quell des wahrhaft ſubſtantiellen Menſchengefühls, worin ſich der Menſch in dieſer Stärke ſeiner Einheit weſentlich als ein Ganzes empfindet. Das Herz iſt hier nicht bloß dieſer natürliche Abgrund, von dem es in der Schrift heißt, daß daraus hervorgehen allerlei arge Gedanken, Mord, Ehebruch, falſch Zeugniß, Läſterung u. ſ. w., auf welche Stelle des Evangeliſten ſich die abſolute Begriffsphiloſophie, die keine höhere ſubſtantielle Bedeutung des Herzens anzuerkennen vermochte, mit beſonderer Vorliebe berufen hat.

Aber das Herz wird durch die Lyrik gerade als der ganze weſentliche Menſch offenbar, als dieſer ächt menſchliche Organismus zwar, durch den Alles, was menſchlich iſt, ſeinen Durchgang nimmt, in dem alle innerſten Bewegungen des Lebens ihre Fäden verknüpfen,

der aber auch ſeinen eignen Inhalt wieder in ſich ſelbſt läutert und befreit, und dieſe Läuterung und Befreiung des menſchlichen Herzensinhalts iſt gerade die lyriſche Poeſie. In der heiligen Schrift wird jedoch das Herz bloß in jener ſeiner natürlichen Unreinheit verdammt, von dem reinen Herzen aber heißt es, daß die, welche es beſitzen, Gott ſchauen werden. Dies reine Herz iſt aber wahrhaft das in ſich frei gewordene Herz, und die lyriſche Dichtung, von der man es vorzugsweiſe ſagen muß, daß ſich in ihr das Herz ausſchütte, ſie iſt dieſe Production, in welcher das Herz zu dieſem ſeinem wahrhaften Schauen Gottes gelangt.

Dieſe höhere ächt menſchheitliche Bedeutung des Herzens, welche in der Lyrik aufgeht, hat ſchon der deutſche Sprachgebrauch ſelbſt geheiligt, wie er von dem, der kein rechter Mann und ohne Ehre iſt, gleichbedeutend ſagt, daß er kein Herz habe. Die ſubſtantielle Weſenheit des Gefühls iſt es hier überhaupt, um die es ſich handelt. Das Gefühl, das auf der Stufe der abſoluten Begriffsphiloſophie als die bloß natürliche, nicht im Geiſte vermittelte und darum untergeordnete Affection des Seelenlebens erſcheint, es darf nicht bloß in dieſer Beſchränkung und Einſeitigkeit genommen werden, ſondern, um ein vollſtändiges und wahrhaft lebendiges Bild menſchlichen Daſeins anzuſchauen, muß auch

ein Gefühl erkannt werden, das nicht bloß negativ den Gegenſatz gegen die geiſtige Erkenntniß darſtellt, ſondern in dem die wahre lebendige Verbindung von Geiſt und Gemüth, als das eigentlich organiſche Band des individuellen Daſeins erſcheint.

Es muß in dieſem höheren Leben des Gefühls die eigentliche Blüthe des menſchlichen Selbſtbewußtſeins, das zum lebendigen Daſein gewordene Erkennen ſelbſt, die in ſich ſelbſt ruhende Sicherheit der unmittelbaren Exiſtenz, die Univerſalität und Unendlichkeit des perſönlichen Lebens, mit einem Wort, es muß in dem Gefühl jene wahre Vollendung des menſchlichen Organismus erkannt werden, durch welche er erſt daſeinskräftig, einheitlich und wirklichkeitsvoll werden kann.

Die Vernichtung des Gefühls, welche die hegelſche Begriffsphiloſophie aufgebracht hat, muß ſich beſchämt ſehen durch die Lyrik der Völker, worin ſich von den erſten und einfachſten Zeiten her bis in die verwickeltſten Culturperioden hinein das Gefühl als dieſe wahrhaft ſubſtantielle Volkskraft offenbart hat. In den Volksliedern belauſchen wir die erſten Selbſtgeſpräche der Völker, und das Kleinſte und das Größte des Daſeins wird hier in dieſen weſenhaften Kreis des Volksgemüths hineingezogen, in dem es in Ernſt und Scherz eine eigenthümliche Weihe und Durchdringung erhält.

Das Lied, als dieſe erſte einfache Form des ſingenden Volksgemüths, iſt eben die der Wirklichkeit des Lebens abgewonnene Melodie ſelbſt, das Lied iſt dieſer ergriffene einzelne Moment des Daſeins, der dadurch, daß er in die Totalität des Volksgemüths als in ein höheres Ganzes untergetaucht worden, eben dieſe Fülle der Innerlichkeit, und dieſe entzückende Harmonie des Ausdrucks gefunden hat. Das Naturleben bildet einen weſentlichen Hintergrund des Volksliedes; es ſchallt am liebſten in den grünen Wald hinaus, der ſein freies Rauſchen und Neigen mit dem Rhythmus des Volksgeſanges vermählt, und der dem ſich austönen wollenden Volksherzen gewiſſermaßen die Beichte abnimmt. In und mit der Natur iſt es die Liebe, welche den unerſchöpflichen Inhalt des Volksliedes ausmacht, und worin das Naturbild ſich ſchon den höheren Zauber eines Geiſtesbildes zu gewinnen trachtet.

Unter künſtleriſcher entwickelten Verhältniſſen des Lebens und der Geſellſchaft geſtaltet ſich das Volkslied zur Ode, die zunächſt als eine pathetiſche Feier allgemeiner Volksfeſte und großer Nationalbegebenheiten erſcheint, ſodann auch überhaupt der Ausdruck einer beſonders feierlichen Stimmung und Erregung des Dichters wird, wie in der Liebesode oder in der naturbeſchreibenden Ode.

Verbindet ſich die lyriſche Stimmung und Form mit einem epiſchen Moment, ſo entſteht die Elegie, deren Form auch bei den Alten in dieſer Miſchung eines epiſchen und lyriſchen Verselements ſich zeigt, wie man das Diſtichon nennen kann. Die Elegie iſt diejenige Geſtaltung des lyriſchen Gefühls, wo das Selbſtbewußtſein, aufgetrieben aus dieſer lyriſchen Luſt, welche ſich an den unmittelbaren Genuß der Gegenwart hingegeben hatte, ſich nun, durch jenen ewigen negativen Zug des Daſeins, in einer Welt der wechſelvollen und vergänglichen Erſcheinung erkennt. Die Elegie iſt dann vorzugsweiſe die Erinnerung an die einſtige daniedergeſunkene Größe der Zeiten, und darin beſteht weſentlich ihr epiſches und erzählendes Moment, woran ſich die Elegie anknüpft, und welches ihr in ihrer Trauer dieſe Ruhe und Selbſtbefriedigung giebt, welche die wahrhaft elegiſche Wehmuth iſt. Die Elegie geht von einem allgemeinen großen Geſichtspunkt der Weltbetrachtung aus, und daher die Reflexion, welche dieſer Dichtungsart beſonders eignet. Das Bewußtſein der Elegie erkennt aber mitten in dieſer Flüchtigkeit und Nichtigkeit der Dinge, die es betrauert, ſich ſelbſt als ein ewig Feſtſtehendes und Dauerndes, wovon es in der Betrachtung ausgeht, und dies giebt ihm das ſanft Darüberſtehende

und mit Behagen Verweilende, wodurch das Elegiſche ſich von dem Tragiſchen unterſcheidet.

Der Uebergang des Lyriſchen in das Gebiet der Reflexion, welcher ſich durch die Elegie auf der Seite des Gefühls darſtellt, macht ſich auf der Seite des Verſtandes durch das Epigramm geltend. Der Verſtand, als dieſe einſeitige und keine Illuſion mehr beſtehen laſſende Thätigkeit des Menſchengeiſtes, der Verſtand hält ſich nicht mit der Trauer über die Nichtigkeit der äußeren Erſcheinung auf, ſondern er hat vielmehr einen ſtarken und Alles zwingenden Ritter, den Witz, durch welchen er das endliche, von ſeiner Idee abgefallene Lebensbild wieder in die unendliche Idee zurückzuverſenken und zurückzuzwingen trachtet. Dieſe Bewegung, welche der Verſtand durch den Witz unternimmt, um eine Verſöhnung der Idee mit der endlichen Erſcheinungswelt zu Stande zu bringen, heißt das Epigramm. Das Epigramm wohnt nicht unter epheu-umflochtenen Ruinen, noch wandelt es ſeufzend und irrend in dem Schatten der Wälder und durch die Mondnacht dahin, wie die Elegie. Aber das Epigramm, das ſich dreiſt und ſeines Effects gewiß gerade an der Marktecke des wirklichen Lebens aufſtellt, es hat eben den Widerſpruch des Daſeins, woran die Elegie krank und traurig geworden, dazu aufgenommen, um ſich daran in der

Kraft ſeines Sieges und ſeines Uebermuths zu zeigen. Aber dieſer Sieg, welchen das Epigramm über den Gegenſatz von Idee und Wirklichkeit feiert, erſcheint nur in der augenblicklichen Glorie dieſes wetterleuchtenden Verſtandes, der darin die höchſte ſeiner Thaten vollbringt.

Vollſtändiger iſt die Wirkung der Satire, in welcher ſich der Geiſt der Elegie mit dem Geiſt des Epigramms verbindet, und worin die Wirklichkeit auf dieſem Punkt ihres Zerfallenſeins mit der Idee vielſeitiger betrachtet, nicht bloß, wie in der Elegie, auf den Flügeln einer ſanften idealen Wehmuth hinundhergeſchaukelt, oder, wie im Epigramm, durch eine ſolche glänzende Gewaltthat des Verſtandes in ihre Einheit wiederhergeſtellt wird, ſondern worin der innere Lebensprozeß dieſer mangelhaften Wirklichkeit zergliedert, worin die Geſchichte dieſes Widerſpruchs zwiſchen Idee und Erſcheinung erzählt und am beſten bildlich und mimiſch vorgeſtellt wird, in welcher Weiſe die Horaziſche Satire als ein ſehr reines und vollkommenes Muſter daſteht. Die Satire hat das epiſch-lyriſche Moment, auf dem ſie beruht, mit der Elegie gemein, von der ſie auch einen inneren Grundton der Anſchauung, der als dieſer leiſe und geheime Klagehauch auch alle ſatiriſchen Darſtellungen färben muß, empfängt. Aber die Satire beſitzt zugleich die Kraft des Epigramms, um ſich aus dieſer elegiſchen Trauer loszureißen, und ſo

zeigt ſie die in ſich ruhende Innerlichkeit der Elegie zugleich mit dem ſtreitfertigen und ſiegreichen Widerſtand des Epigramms in ſich auf. Die innere Verſtimmung der Welt malt ſich in dieſen drei unter einander zuſammenhängenden Dichtungsarten weſentlich aus.

Zu allen Zeiten ſind große Dichter in dieſen Formen von beſonderer Wirkung auf die einzelnen und allgemeinen Zuſtände ihrer Nation geweſen, aber ſie haben darin immer eine gewiſſe Nothwendigkeit des Weltbewußtſeins geſtaltet, aus der ſich dieſe Formen der Poeſie überall wie von ſelbſt hervordrängen. So ſieht man das ſatiriſche Element immer als einen unmittelbaren Ausdruck des Volksbewußtſeins hervorbrechen, namentlich auf Volksfeſten und größeren Volkszuſammenkünften, und überall, wo eine Maſſe Volks bei irgend einer Gelegenheit ſich zuſammengefunden, entſteht auch unwillkürlich und wie durch einen geheimnißvollen Trieb jenes Spotten und Necken, durch welches das Volk gewiſſermaßen aus ſich heraustritt und ſich über ſeine eigne Maſſe erhebt. Das Volk kann nicht beiſammen ſein, ohne ſich zu verſpotten, wodurch es ſich ſelbſt gegenſtändlich zu werden ſucht, und ein ideales Element ſeiner Freiheit bekundet. Dies iſt der ewige lyriſch-ſatiriſche Zug des Volksgemüths, worin daſſelbe die Tiefe und Fülle ſeines ewig producirenden Innern aufdeckt. Es

liegt ihm die allgemeine Weltanſicht zum Grunde, daß Alles in ſich ſelbſt aufgelöſt und in ſeinen eigenen Gegenſatz zerſpalten werden müſſe, um ſich in dieſer Zerſetzung als das wahrhaft ideale Daſein zu behaupten. So miſchten die Römer ſelbſt in ihre Triumphlieder, die ſie ihren ſiegreich einziehenden Feldherren darbrachten, auch Spottgeſänge und ſatiriſche Schimpfreden ein. Manche Gottheiten hatten bei den Alten ſogar ihren eigenen ſatiriſchen Schimpfcultus, wie Herkules.

So trägt alle Volkspoeſie an ſich ſchon häufig einen Keim von Oppoſition in ſich, denn des Volkes Stimme iſt eben darum Gottes Stimme, weil vor der geſunden und durchdringenden Anſchauung des Volkes, in der das Recht und die Freiheit ſchon wie ein Naturinſtinct leben, keine Schlechtigkeit beſtehen kann. Das deutſche Volkslied des Mittelalters hat in Scherz und Schimpf ſo manchen nationalen Widerſtand ausgefochten, und ein ächter Kern unſerer Nationalität iſt darin herrlich zu Tage gekommen. Wenn aber die Volkspoeſie, in ihrer natürlichen Freiheit und in des Volkes nie zu berückendem Wahrheitsinſtinct, leicht zur Oppoſitionspoeſie geworden, ſo ſollte umgekehrt auch alle Oppoſitionspoeſie, durch welche Unnatur der Zeiten ſie auch erweckt und zu künſtlichen Formen getrieben werden mag, zur Volkspoeſie zurückkehren und zu Volkspoeſie werden.

14. Das Drama.

Das Drama iſt ſeinem innerlichſten Begriff nach dieſes in Handlung getretene Gewiſſen der Nation, das die Lebensgeſtalten, jede in ihrer individuellen Berechtigung, gegen einander heraustreten läßt, damit ſie in dem Kampf der Intereſſen, den ſie gegen ſich auszuführen haben, die wahre und höchſte Idee des Daſeins vollenden, und, ſei es durch ihren Sieg, ſei es durch ihren Untergang, verherrlichen.

Das Drama iſt daher die eigentliche Poeſie der freien Perſönlichkeit, die Poeſie der Berechtigung und der Gerechtigkeit, und in Deutſchland iſt es der Narr, der Hanswurſt, der Pickelhäring, welcher, als dieſer Volksprophet der freien Perſönlichkeit, als dieſer Schalk, der bei allen ſeinen Schelmenſtreichen doch eigentlich nur die Partei des Rechts und der Wahrheit nimmt, darin zugleich als der Vermittler und eigentliche Begründer des Dramas erſcheint. Bei den Griechen war es Dionyſos, der löſende und vermittelnde Gott, geweſen, der, bei dem Wendepunkt dieſes Volkes zu einem neuen hiſtoriſchen Daſein, aus ſeinem Dienſt das Drama hatte heraustreten laſſen. Bei den Deutſchen war es der Narr, welcher in den alten Volks- und Kirchenſpielen die erſten dramatiſchen Geſtaltungen erweckte, der Narr,

der, wie Dionyſos, auf den materiellen Genuß hielt, und dem Jenſeits der Romantik und der Kirche das auf ſich ſelbſt gewieſene Dieſſeits des wirklichen Lebens gegenüberſtellte.

Das Drama iſt die Form der ächten Lebenswirklichkeit ſelbſt, worin dieſe ihr wahrhaft menſchliches Weſen, wie es ſich in ſeinen entſcheidendſten Gegenſätzen durcheinanderbewegt, offenbaren will. Ariſtoteles beſtimmt daher die Eigenſchaft des dramatiſchen Helden ganz richtig dahin, daß er ſich weder durch Vortrefflichkeit noch durch Schlechtigkeit beſonders auszeichnen dürfe, aber an Ehre und Macht auf ſolcher Stufe ſtehen müſſe, daß ſich an ihm das Weſen des menſchlichen Lebens recht deutlich offenbaren könne.

Um dies Weſen des menſchlichen Lebens in ſeiner Univerſalität handelt es ſich nun im Drama. Die Zweiheit der menſchlichen Natur, welche zwiſchen einer zeitlichen Bedingung der Exiſtenz und ihrer ewigen idealen Beſtimmung hinundherirrt, tritt hier handelnd auf, und das Handeln unter dieſem Widerſpruch iſt eben das Drama, welches in dem Durcheinanderwirken dieſer beiden Gewalten, die Alles bewegen und zwingen, die ihm eigenſt angehörige Verwickelung, Kataſtrophe und Auflöſung findet. Daher lockt das Drama nicht nur den künſtleriſch ſchaffenden Geiſt als dieſe höchſte

und univerſale Kunſtform, ſondern es gemahnt auch den Zuſchauer, daß er immer mit dieſer idealen Erwartung den Vorhang des Dramas emporrollen ſieht, als ob die Räthſel und Verſchlungenheiten ſeines eignen Daſeins ihm hier auf den Brettern des Dramas gelöſt, als ob ſeine eignen Kämpfe, um die ſein zeitliches und ewiges Wohl ſich bewegt, hier entſcheidend durchgefochten und geſchlichtet werden ſollten.

So iſt das Drama unter allen Kunſtgattungen von dieſer höchſten Wirkung, daß es in uns den innerſten Lebenspunkt ſelbſt trifft, auf dem wir menſchlich uns bewegen, und über deſſen Vereinzelung und Bedürftigkeit wir zugleich durch das Drama hinausgehoben werden, indem wir das zeitliche Einzelne, das uns gleicht, und das auf dieſe Höhe und zu dieſer Würde des großen Lebenskampfes herausgetreten, indem wir dies zeitliche Einzelne ſich durch dieſen ſeinen Kampf, der das Drama iſt, hineinretten ſehen in die allgemeine ewige Idee des Lebens, die zuletzt Alles zurecht formt nach der göttlichen Wahrheit und Weſenheit.

Wir haben uns ſchon in einem früheren Abſchnitt veranſchaulicht, wie aus dieſer Lebensidee auf einem und demſelben Grunde das Tragiſche und das Komiſche ſich erheben, und dieſe beiden äußerſten Enden der Lebensidee, welche derſelben Quelle und demſelben Kampf entſteigen,

erhalten durch das Drama, welches die thatſächliche Geſtaltung dieſer Lebensidee iſt, als Tragödie und Komödie ihre vollendetſte Geſtaltung. In dem antiken Drama erſcheinen das Tragiſche und Komiſche noch am ſtrengſten und reinſten von einander geſondert. Die alte Tragödie erſcheint als dieſer herrlich zuſammengedrängte Blüthenpunkt des antiken Lebens, die alte Komödie tritt als das Symptom des Verfalls auf und bezeichnet den Sturz der ſittlichen, religiöſen und politiſchen Volksverhältniſſe. Dies geht ſo zu, weil in dem Tragiſchen der alten Welt ſich ausſchließlich das Schickſal vertritt, und dies antike Schickſal, das als der Höhepunkt der alten Kunſt erſcheint, iſt zugleich das Walten der Gottheit ſelbſt, die an den Stärkſten und Größten des Menſchengeſchlechts, den Heroen, ſich durch deren gewaltigen Lebenskampf offenbart. Weil die Götter ſelbſt dieſe ganze und große Zerſchmetterung des zeitlichen Daſeins verhängt haben, ſo muß auch in dieſer zeitlichen Zerſchmetterung ſelbſt die wahre göttliche Verklärung des Menſchen ſich darſtellen, denn das Werk der Götter muß immer wieder zu etwas Göttlichem hinführen. Dies iſt die hohe göttliche Glorie der antiken Schickſalstragödie. In der alten Komödie dagegen, die vom Schickſal entblößt iſt, tritt uns die gemeine entgötterte Welt vor die Anſchauung, die ihrer

eignen Endlichkeit überlaſſen und preisgegeben erſcheint, und dies iſt eben das Komiſche, das ſich auf dieſem Grunde des abgefallenen Daſeins entwickelt. Die antike Komödie, als die ſich ſelbſt überlaſſene Menſchenwelt, hat daher mit der antiken Tragödie, welche die den Göttern preisgegebene Menſchenwelt iſt, keinen Grundzug ihrer Anſchauung gemein.

Anders verhält es ſich in der neueren Kunſt und im modernen Drama, wo das Tragiſche und Komiſche ſich nicht ſo entſchieden von einander ſondern, ſondern mehr und weſentlich ineinanderfallen. Bei den Neueren iſt das Schickſal aus den Händen der Götter, die es ſonſt wie eine außerhalb des Menſchen ſtehende Macht verwalteten, nun in den Menſchen ſelbſt hinabgeſtiegen, und wirkt dort in den Tiefen des individuellen perſönlichen Lebens als die aus dem innerſten Daſein ſelbſt heraustretende Gewalt, welche die Lebenslooſe in jenem bunten modernen Durcheinander, aber doch zugleich nach den ewigen Geſetzen und Beſtimmungen miſcht.

Dadurch, daß in der modernen Welt die ſich bewegenden Lebensformen das Schickſal ſelbſt geworden ſind, offenbart ſich das moderne Leben am eigenthümlichſten in dieſem Reiz der Contraſte, welche ſich ewig ſuchen und locken, und worin das Tragiſche das Ko=

miſche, und das Komiſche das Tragiſche beſtändig herausfordert und zuſammenzuſchlingen und ineinanderzubilden ſtrebt. Dieſe Grundbildung des modernen Lebens weiſt vorzugsweiſe das Shakſpeare'ſche Drama in ſich auf, worin beſonders das Ineinanderfallen der tragiſchen und komiſchen Elemente auf einem und demſelben Lebensgrunde charakteriſtiſch iſt, und den wahren Höhepunkt der modernen Welt, welchen Shakſpeare in ſeinem Drama erſtiegen, bezeichnet.

---

15. Roman und Novelle.

Im Roman vereinigen ſich gewiſſermaßen wieder die verſchiedenen Elemente der Poeſie, beſonders ſieht man das lyriſche und dramatiſche darin verſchmelzen, und wenn man ihn deshalb eine Miſchgattung zu nennen geneigt wäre, ſo ſtellt er doch darin ein Totalbild der menſchlichen Richtungen in jeder Ausdehnung dar, und gewinnt an Reichthum der innern Bezüge, was ihm etwa an ſtrenger Kunſtvollendung in der äußern Form entgehen möchte. Die Proſa erſcheint in ihm als das vereinende Geſammtorgan aller Zuſtände, ſie mögen poetiſch oder proſaiſch ſein.

Der Roman ſtellt in ſeiner weitläufigen Tendenz

die große, nach vielen Seiten hin ausgebreitete Geſammtrichtung eines Lebens dar, in welchem ſich die Schickſale und Beſtrebungen des Individuums im Gegenſatz und Reflex der beſtehenden Wirklichkeit der Welt abrollen.

Dem Roman mit ſeiner Ausdehnung in die Breite der Welt und durch die ganze Länge des Lebens ſteht die Novelle gewiſſermaßen mikrokosmiſch gegenüber. Wenn der Roman ein ganzes, in allen ſeinen Theilen, auch dem Verlaufe der Zeit nach erſchöpftes Leben zur Anſchauung bringt, und man ihn mit ſeinen im Fortſchritt der Zeit ſich aneinander reihenden Begebenheiten einer Linie vergleichen kann, die ſich in einer geraden Richtung und allmähliger Verlängerung fortbewegt, ſo erſcheint die Novelle dagegen mehr einer Cirkellinie gleich, die in ſich ſelbſt zuſammengeht, und die beſtimmteſte Beziehung auf ein gewiſſes Centrum hat, um deſſenwillen ſie da iſt und ihren Lauf vollführt. Die Novelle behandelt in der Regel ein von einer geſammten Lebenstendenz abgeſondertes, einzeln für ſich beſtehendes Lebensverhältniß, auf deſſen Verlauf und Endentwickelung es zunächſt abgeſehen. Sie ſtrebt von ihrem Anfange an zu einem nothwendigen Schluſſe hin, der aus dem Mittelpunkt des Stoffes organiſch hervorgeht, während der Schluß des Romans gewiſſermaßen mehr willkürlich

ſcheint, indem er ſich gleichſam nur als letzte Begebenheit an eine Reihe von Begebenheiten, freilich immer zur vernunftgemäßen Befriedigung anſchließt.

Bei der Novelle wäre ſomit der Schluß oder die Pointe, worauf die Begebenheiten hinſtreben, als das entſchiedenſte und ihrem Intereſſe weſentlichſte Moment anzuſehen, das Intereſſe des Romans aber würde nicht ſowohl in dem Reſultat des Ausgangs beruhen, als vielmehr in der fortlaufenden, mannigfach wechſelnden Richtung des Lebens ſelbſt. Von der Novelle, die weſentlich aus den Verhältniſſen ſich erzeugt, wie der Roman aus dem Charakter des Individuums, kann man im Allgemeinen gewiß richtig behaupten, daß ſie eine prismatiſche Zuſammendrängung der Wirklichkeit ſei, mit Abſicht eines beſtimmten, ſchlagartig hervorzubringenden Effects. Die Lebensanſchauung der Novelle iſt nicht ſo univerſal und allſeitig, wie im Roman, der deshalb einer gemeſſenen und ausführlichen Auseinanderlegung ſeiner Form bedarf; die Novelle fängt ihre Verhältniſſe in dem Brennſpiegel einer charakteriſtiſchen Abſicht, einer Zeittendenz, einer auf die Tagesbewegung berechneten Reflexion auf, und iſt nach ihren Gegenſtänden der verſchiedenartigſten Behandlung, der Vermiſchung des entgegengeſetzteſten Stils fähig.

Die Novellenpoeſie trägt ſomit ein Reflexions-

element in ſich, das ihrer plaſtiſchen Geſtaltungskraft nicht förderlich zu ſein ſcheint. So ſehen wir ſie denn auch in Deutſchland zur ſchläfrigen Zeit der Reſtaurationsepoche ſo blühend und überwuchernd hervortreten, zu einer Zeit, wo die Thatkraft wieder den Rückzug antreten mußte in die Betrachtung, und man, ſtatt im Handeln lebensfriſch weiter vorzuſchreiten, mit ſich zu Rathe zu gehn, und dem Geiſte der Geſchichte den kaum eröffneten Raum wieder abzumarkten begann. In Italien aber, dem Vaterland der Novellen, wo Boccaccio als Stammvater dieſer Novellenpoeſie anzuſehn iſt, ſehen wir dieſe Gattung aus einem kleinlichen und zerfallenen Nationalleben ſich erheben. Ebenſo entſtehen in Spanien die Novellen zu einer ſpäten Zeit, wo die eigenthümliche Nationalpoeſie aufgehört hat zu blühen, und die poetiſche Ritterzeit übergegangen iſt in eine bürgerliche und künſtlich in ſich ſelbſt reflectirte Aera.

---

16. Die Muſik.

Nachdem wir jetzt die Poeſie in ihren verſchiedenen Formen betrachtet haben, müſſen wir dieſe eigenthümliche Welt der Dichtung, welche die Poeſie auf dem Gebiet der Sprache hervorzaubert, jetzt auf dem ver-

wandten Gebiet des Tons erkennen, wodurch wir die Region einer neuen Kunſt, der Muſik, betreten. Die Muſik ſteht mit der Poeſie auf derſelben Seite des ſchaffenden Bewußtſeins, ſie iſt als Tondichtung, wie ſie auch zur Bezeichnung ihres Weſens treffend genannt wird, die eigentliche Schweſter der Poeſie, und mit derſelben ſowohl in innerem Betracht der Idee, wie in der Anwendung und den Wirkungen auf das Leben, mannigfach verbunden.

Die Muſik, als dieſe tönende Kunſt der inneren Dichtung des menſchlichen Selbſtbewußtſeins, hat zuerſt den allgemeinen Grund und Boden der unendlichen Innerlichkeit, aus dem ſie hervorſteigt, mit der Poeſie gemein. Sie bringt aber dieſen Inhalt der inneren menſchlichen Dichtungswelt entweder begleitend zur Darſtellung, indem ſie ſich an ein beſtimmtes, ſchon vor ihr vorhandenes Gedicht anſchließt, in welchem Verhältniß ſie ſchon einen weſentlichen Theil ihres eignen Characters bezeichnet, der nämlich darin beſteht, daß die Muſik ein jede innere Gedankenſchöpfung und Lebensanſchauung noch begleitendes ideelles Element in ſich enthält, gewiſſermaßen eine Reihe von unendlichen innern Schwingungen des Selbſtbewußtſeins, die nicht in der Sprache feſtgehalten und eingeſchloſſen werden können, und die deshalb im Ton ſich dieſe weitere und unbegränztere

Sphäre des Ausdrucks ſuchen, wodurch ſie Leben und Geltung erlangen. Oder es baut ſich die Muſik in eigenen, der reinen Tonwelt angehörigen, von der Poeſie unabhängigen Compoſitionen ihr ſelbſtändiges Gebiet auf. Dann wird aber in dem innern Eindruck, welchen dies reine Muſikſtück hervorbringt, die Poeſie abermals hinzutreten, und die muſikaliſche Wirkung wird ſich zuletzt im Gemüth wieder in eine poetiſche verwandeln, um aus dem hinundhergeſchwungenen Tonſpiel das Geiſtige als ein Bleibendes zu retten.

Das innere Weſen der Muſik, als dieſer Kunſt der inneren Gedankenſchwingungen, worin die allgemeine Erregbarkeit und unendliche Erzitterung des Selbſtbewußtſeins ſich zu einer Production geſtaltet und in die Objectivität heraustritt, dies Weſen der Muſik wird ſchon durch ihr Organ, den Ton, in ſeiner Bedeutung aufgezeigt. Der Ton, der die innere Schwingungskraft eines Körpers iſt, der ſich in ihm bis zu dieſer äußerſten Spitze zuſammengefaßt, daß ſie laut werden, d. h. aus ſich heraustreten kann, der Ton iſt ſelbſt die beſtimmte Form von etwas Unbeſtimmtem, er iſt dieſer feſtgewordene beſondere Ausdruck einer allgemeinen Erregbarkeit, den die Muſik bloß zu ſeiner idealen Vollendung in der Kunſt zu erheben hat.

Die Muſik, die, ebenſo wie der Ton, das Bewußt-

ſein einer unbewußten Welt darſtellt, die Muſik gehört durch den Ton zweien Welten an, der natürlichen und der geiſtigen, die ſie in ſich zu einer Geſammtwirkung ideell zuſammenſchließt. Der Ton, deſſen Bedeutung wir zunächſt noch näher zu erkennen haben, iſt das in jedem Körper ſich bewegende allgemeinſte Lebensinnere, das durch die Schwingung, alſo durch die Erregung der jeder Materie inwohnenden Elaſticität und Lebensſpannung, herausgelockt werden kann. Dieſe Bewegung der inneren Lebenskraft des Körpers, welche ſich äußerlich und leiblich durch den Ton darſtellt, muß durch die Muſik ſelbſt zu einem geiſtigen Organismus ſich vollenden.

Der Ton iſt aber nur die Anzeige davon, daß der Körper getroffen worden in ſeiner innerſten Weſenheit, und die Muſik als Kunſt überträgt dies innerſte Getroffenſein auf den Geiſt, der hier im Ton verkündigen ſoll, wie er von dem Ewigen getroffen worden iſt durch und durch.

Die menſchliche Stimme zeigt ſchon, ehe ſie durch die Muſik zu Geſang geworden, Laute in ſich auf, welche nicht in Sprache übergehen können, und die doch eine weſentliche Lebensäußerung der inneren menſchlichen Welt ſind, wohin vornehmlich das Lachen, das Weinen, und ſo mancher ſeufzende Ausruf der Empfindung ge-

hören. Hier haben wir es noch mit den bloßen Naturbewegungen des Tons zu thun, der aber auf dem Wege iſt, ſich zur Muſik zu erheben, da er derjenigen inneren Lebenserregung angehört, welche nicht Sprache werden kann.

Die Erhebung des Naturlauts zur Muſik geſchieht durch das Zeitmaaß, wodurch dem Ton zuerſt ſeine weſentliche geiſtige Beſtimmung widerfährt, indem er gemeſſen, d. h. in ſeinem inneren Unterſchiede als eine lebendige Weſenheit gegliedert wird. Die Muſik hat es daher nach ihrer natürlichen Seite hin mit dem Raum, nach ihrer geiſtigen Seite hin mit der Zeit zu thun. Von der Naturbewegung ausgehend, muß ſie im Raum ſich erzeugen, in der räumlichen Welt des Körpers, dem ſie durch die Schwingung, welche die Materie in ſich ergriffen, den Ton entlockt, der in der menſchlichen Stimme den Organen des lebendigen Körpers angehört, in den muſikaliſchen Inſtrumenten aber, die nur dieſe Auffaſſung und Erweiterung der menſchlichen Stimme zu einem Höchſten des Umfangs und der Vollſtändigkeit ſind, dem unorganiſchen Naturſtoff ſelbſt.

Mit dieſem gewonnenen Ton muß die Muſik aus dem Raum in die Zeit hinübertreten, worin er erſt ſeine Geltung erlangt, indem er ſich durch das Geſetz der

rhythmiſchen Tonfolge, dem er ſich unterwirft, zur Melodie geſtaltet.

Die Melodie iſt das erſte vollendete Grundbild der muſikaliſchen Produktion, worin dieſe die erſte einfache Verbindung ihres Gedankens gefunden. Die Muſik ſtellt alſo das Geiſtige in und mit den Functionen des Natürlichen dar, und darin iſt ſie eben dieſe wunderbare und geheimnißvolle Kunſt, daß ſie die gränzenloſe Geiſtigkeit, die ihr eigentliches ideales Gebiet iſt, in der begränzteſten Form, in dem räumlichen Naturelement und in dem ſtrengen Zeitmaaß des Rhythmus, feſtzuhalten und zu offenbaren vermag.

Die produktive Kraft des menſchlichen Geiſtes erſcheint vielleicht in keiner andern Kunſt ſo groß, und mit ſo mächtigen Anſtrengungen, als in der Muſik, in der ſich eine Schöpfung aufgebaut hat, die mit Dem, was in der Natur ſelbſt Analoges geleiſtet worden, in gar keinem Verhältniß des Umfanges und der Bedeutung ſteht. Den andern Künſten, namentlich der Malerei, Sculptur und Baukunſt, hat die Naturproduktion ſchon bedeutungsvolle Gebilde auf ihrem eigenen natürlichen Gebiet vorgehalten, wie in der Landſchaft, in der organiſchen Lebensgeſtalt, in den Formationen der Felſen und Berge. Die Muſik aber, welche in der Natur gehört wird, iſt nur eine dürftige

und hinter jedem idealen Begriff der Kunſt zurückbleibende Andeutung.

In der Natur lebt eigentlich nur der Schall, der dieſe allgemeine, von keinem geiſtigen Zeitmaaß durchzogene Lebensäußerung der natürlichen Körperwelt iſt. Ein verworrenes Geräuſch macht der Wind im knarrenden Forſte, und wenn er durch die Felsſchluchten heult, ſcheint ſich eine wüſte Verlorenheit des Univerſums, das wehklagend den rechten Ton ſeines Bewußtſeins hier nicht finden kann, darin zu charakteriſiren. Der Vogelgeſang, in welchem ſich der Naturſchall zuerſt zum Ton zu bilden ſtrebt, kommt doch weder an Umfang der Töne der menſchlichen Stimme gleich, noch läßt ſich ihm eine eigentlich muſikaliſche Bedeutung beilegen, da er in den meiſten ſeiner Weiſen nur eine Tonfolge ohne allen Rhythmus darſtellt.

Den wahren Ton der Schöpfung findet der Menſch erſt aus, und wie das menſchliche Weſen ſelbſt die in ihm perſönlich gewordene Natur iſt, ſo bringt es auch den Ton hervor, welcher gewiſſermaßen die perſönlich gewordene Form und Individualiſirung des Naturſchalles iſt, indem der Ton, als ein quantitatives und qualitatives Weſen zugleich, eine beſtimmte Zeit erfüllend und in ſich ſelbſt nach Höhe und Tiefe ſich meſſend, ſich darſtellt.

Die wunderſame Produktion einer unendlichen, ſonſt nirgend gegenſtändlich vorhandenen Welt, welche die Muſik unternimmt, ſie tritt daher rein aus dem menſchlichen Geiſte ſelbſt und deſſen unerſättlichem Offenbarungsdrange heraus. Und wie die Kunſt überhaupt immer nur das allgemeine menſchliche Beſtreben iſt, daß das Menſchenleben ganz aus ſich heraustrete, und aus ſeinen verborgenſten Tiefen hervor in die Erſcheinung gelange, ſo drängt ſich dieſer Offenbarungstrieb des menſchlichen Daſeins mit den unendlichſten Anforderungen in die Muſik hinein, wo aus dem, was nirgend geſagt, und nirgend dargeſtellt werden kann, aus jener abſoluten Möglichkeit aller innern Bewegungen und Schwingungen des Selbſtbewußtſeins, eine eigene objektive Schöpfung gemacht wird.

Die Muſik, indem ſie die Lautwerdung gerade des tiefſt Verſchwiegenen iſt, das im menſchlichen Innern lebt, indem ſie das zum Ton ſich formende Bewußtſein über alles das iſt, was in der Tiefe der menſchlichen Bruſt einer unendlichen Ahnung gehört und in eine ewige Zukunft ſich hineinſehnt, die Muſik hat zugleich eine auflöſende Kraft in ſich, ſie löſt das ganze menſchliche Bewußtſein, das ſie in den Momenten ſeiner Vergangenheit und Zukunft ergreift, in die unmittelbare Gegenwart und Einheit der ewigen lebendigen Idee auf.

Die Muſik iſt auf dieſer Seite, wo ſie unmittelbar in das ewige Leben der Idee hineintritt, in ihrer intellektuellen Bedeutung anzuerkennen, die ihr niemals abzuſprechen ſein wird, wenn auch eine logiſche Beſtimmtheit des Gedankenausdrucks niemals von ihr verlangt werden kann. In dieſer letzteren Hinſicht iſt der Muſik oftmals Unrecht geſchehen, beſonders von Seiten der Philoſophen, welche das Weſen dieſer Kunſt darum herabzuſetzen, und als ein bloß willkürliches, gedankenloſes Spiel der Empfindung zu bezeichnen geſucht, weil ſie keine logiſche Gedankenbeſtimmtheit gewähren könne. Dies heißt aber dem Begriff der Tonkunſt ſelbſt von vorn herein eine Gewalt anthun. Die Muſik vermag diejenige Sphäre der Gedankenwelt, mit der ſie es zu thun hat, ebenſo beſtimmt zur Darſtellung zu bringen, wie jede andere Kunſt, ohne daß es ihr zukäme, eine muſikaliſche Logik zu ſein.

Zwar ſcheint allerdings die gedankengemäße Ausdruckſamkeit der Muſik hier und da in Zweifel gezogen werden zu können, und es hat zuweilen den Anſtrich, als ob dieſe oder jene Tonreihe z. B. ebenſo gut einen ernſten, tragiſchen, wie einen heitern und ſcherzhaften Gedanken ausdrücken könne. Dieſer ins Vague und Unbeſtimmte ſich verlierende Ausdruck der Muſik gehört aber nicht dem allgemeinen Weſen der Muſik ſelbſt an,

ſondern er wird immer nur die Fehlerhaftigkeit und der Mangel der beſondern muſikaliſchen Compoſition ſein. In einem beſonderen Genre der Muſik läßt ſich aber jene Zweideutigkeit und Zweifelhaftigkeit des muſikaliſchen Ausdrucks vielleicht vorzugsweiſe als Charakter bemerken, dies iſt in dem italieniſchen Genre, das ſonſt ſeine hohen Vorzüge gerade in der Beweglichkeit und Leidenſchaftlichkeit des Ausdrucks wie auch in der höchſten kunſtmäßigen Entwickelung der menſchlichen Stimme ſelbſt behauptet.

Die Vielbedeutſamkeit des muſikaliſchen Tons, welche durch den Geiſt einer vollendeten und geſchloſſenen Compoſition auf feſte Gränzen zurückgeführt werden muß und kann, ſie enthält aber den allgemeinen Grund in ſich von der Verbreitung der Muſik durch alle Formen und Richtungen des menſchlichen Lebens, von ihrer Betheiligung an allen Begebenheiten des Volkslebens und der Geſellſchaft, von ihrem innigen Zuſammenhang mit den geſchichtlichen Entwickelungen des Menſchengeiſtes. Leibnitz an einer Stelle ſeiner Schriften (T. VI. p. 306) bemerkt ſehr treffend, daß das Werk der Reformation im ſechzehnten Jahrhundert ſich weſentlich auch durch die Muſik, die von den Reformatoren ſehr geſchätzt und ſinnig benutzt worden, verbreitet habe. Deutſchland und Frankreich ſind vor-

züglich durch Geſänge, die den innerſten Grund des Volkslebens entzündeten, reformirt worden.

Wie durch den Geſang der Gemeinde, ſo iſt auch durch den Tanz und durch die Arbeit, zu der ſie ſich bei vielen Handwerkern von ſelbſt geſellt, die Muſik mit dem Volksleben verknüpft, und zu all dieſem Antheil an den individuellſten Zügen des Lebens erwächſt ſie wie von ſelbſt aus ihrem eigenſten Weſen heraus, und entnimmt daraus ihr Recht, überall zu ſein, wo ein Menſch geboren wird, wo er ſtirbt, oder wo er ſeine ſchönſten Lebensfeſte begeht.

Das eigenthümlichſte Weſen der modernen Muſik erſchließt ſich in der Harmonie, die weſentlich eine Erfindung des chriſtlichen Geiſtes iſt und dasjenige wahrhaft chriſtliche Geiſtesleben verſinnbildlicht, worin ſich die ganze große Vielfachheit und Mannigfaltigkeit der Exiſtenzen in den einen göttlichen Grundgedanken des Lebens zuſammenſchlingt und verſenkt, indem die Harmonie in der Muſik eben dies iſt, daß in ihr Töne verſchiedener Stimmen gleichzeitig zuſammentreffen, und in einer ſolchen ideell zuſammenpaſſenden Verbindung des Verſchiedenartigen ein weſentlich beſtimmtes, reiches Verhältniß der Kunſt ausdrücken, während die Melodie nur dieſe rhythmiſch geordnete Tonfolge des einfachen muſikaliſchen Gedankens iſt.

17. Muſik und Philoſophie und Philoſophie der Muſik.

Wenn die Philoſophie unſerer Tage in ihren univerſalen Beſtrebungen auch eine Kunſtphiloſophie in dem Sinne zu gründen ſich bemühte, daß durch ſie gewiſſermaßen erſt alle Künſte zur Vernunft gebracht werden ſollten, ſo ſcheint ſie dagegen an der Muſik eine natürliche Feindin ihrer Kunſtphiloſophie zu haben, denn ſo gern man auch in unſerer philoſophiſchen Zeit jedes Stückchen Brot nicht anders als denkend verzehren, und verzehrend durchdenken möchte, ſo iſt doch gar nicht abzuſehen, wie man die Tonmuſe und ihr melodiſches Leben der überall geltend gemachten philoſophiſchen Denk- und Begriffsbeſtimmtheit irgend annähern könne. Die unbegreifliche Schönheit der Muſik mag die Kunſtphiloſophen in Verlegenheit geſetzt haben, denn der Poeſie laſſen ſich ideelle Tendenzen ankränkeln und in den plaſtiſchen Künſten kann man bei den ſichtbar gewordenen Geſtalten des Malers, bei den Statuen des Bildhauers, über die Verkörperung der mit ihrer Form identiſchen Idee philoſophiren, aber eine in der Luft entſtehende und mit dem Schall verſchwebende Welt von Tönen, die gleich trunkenen Bienenſchwärmen aufflattern und wieder auseinanderſtieben, ſcheint der philoſophirenden Betrachtung der Kunſt auch gar keinen Anknüpfungspunkt zu bieten.

Dennoch könnten die Philoſophen gerade von der Muſik lernen, daß es möglich iſt, auch mit der anſcheinenden Miene des tändelnden Jugendleichtſinns die tiefſten Dinge von der Welt zu ſagen, denn das hat eben die Tonkunſt an der Art, daß ſie mit ihren Melodieen nur wie ein ſpieltreibendes Kind erſcheinen will, welches ein übervolles und überſeliges Herz, deſſen es ſich der klugen und wiſſenſchaftlichen Leute wegen faſt ſchämen möchte, hinter ſeinen klingenden muſikaliſchen Figuren bald ſchalkhaft verbirgt, bald mit liebeſuchender Wehmuth ſich hervorwagen läßt in wunderbaren Tonandeutungen, die an jedes Menſchenherz mit der leiſen Frage: verſtehſt Du mich? herantönen.

Die Mittel der Muſik, die Töne, ſind zweideutig, ja, das müſſen wir den gründlichen Männern, welche nicht einſehen können, wie man durch Töne einen beſtimmten Inhalt darzuſtellen vermag, von ſelbſt zugeben; die Geſangtöne — dieſe Engel des menſchlichen Athems — ſo wie die Inſtrumentaltöne — dieſe lautwerdenden Harmoniegeiſter der anorganiſchen Natur — ſind aber gleicherweiſe nicht nur zweideutig, ſondern ſogar vieldeutig, doch es gilt eben in der Muſik, nicht Das, was ſie herausſagt, für das Weſentliche ihrer Darſtellungen zu nehmen, ſondern vielmehr Das, was ſie im tiefſten

Seelenhintergrund als ihr wahres Gefühl mehr ahnen läßt, denn zur Schau trägt.

Der Philoſoph, ſeinen Begriff als Maßſtab feſthaltend, hat, indem er auf eine Muſik hört, zunächſt keine dringendere Anforderung, als daß ihm dieſe Muſik auch Etwas ſage, woraus er ſich irgend ein ſolides Reſultat entnehmen könne, denn es gehört zu den Prinzipien des philoſophiſchen Denkens, daß jeder vernünftige Inhalt ſich auch müſſe als ſolcher herausſagen laſſen. Das Unſagbare wäre ſomit nur als das Schlechte und Unvernünftige, oder vielmehr als das rein Nichtige und Inhaltsloſe anzuſehen. Von der Muſik aber könnte die Philoſophie lernen, daß es etwas Unſagbares im innern Leben des Menſchen giebt, einen heimlichen Seelenſchatz, der nicht in Worten und Begriffen gehoben werden will und kann, und dennoch eines wahrhaften Inhalts voll iſt. Dieſes Unſagbare im Menſchen nimmt die Tonkunſt auf ihre Flügel, und was als der geiſtige Zuſammenhang durch das Spiel ihrer Melodien hinſchwebt, das iſt das Flüſtern der ſchüchternen Pſyche und ihrer geheimſten Freuden und Schmerzen. Die Muſik neckt uns gewiſſermaßen mit ihrem Inhalt, und während wir nur den künſtlichen Zauber der Inſtrumente und das glockenhelle, frühlingsfriſche Organ der Sängerin zu hören ſcheinen, während

wir nur den ſinnlichen Schmeichellauten der Töne uns hingeben oder den kunſtreich durchgeführten Satz des Componiſten bewundern, hat ſie ſich unvermerkt mit dem Klang ihrer Geigen, Flöten, Bratſchen und Geſangtändeleien tiefer in unſer Herz geſchlichen, und ihr anmuthig verſtelltes Lachen und Weinen fängt an in uns ein Denken und Fühlen zu bedeuten, das uns in den räthſelhafteſten Grund unſers Weſens mit Andacht und Liebe verſenkt. Die Muſik neckt uns wehmüthig-ſchalkhaft mit ihrem Inhalt, indem ſie ihre Inſtrumente oft von etwas ganz Anderem zu uns ſprechen läßt, als was ſie uns eigentlich ſagen möchte; indem ſie ihren Sinn flatterhaft verſteckt und verkleidet hinter dem ſchimmernden Putz der glänzendſten Tonſtücke, um uns durch die unſchuldige Eitelkeit eines harmlos vorüberklingenden Lebensglückes erſt in Weltfreude und Erdengenuß hinauszulocken und dann plötzlich wie im Spiel, ehe wir es dachten, mit den goldenen Pfeilen ihrer Töne auch auf eine verborgene Stelle in unſrer Bruſt zu zielen, welche ſich zu gleicher Zeit davon verwundet und geheilt findet.

Wie es die Schwere aller Körper mit ſich bringt, nach beſtimmten Geſetzen zu f a l l e n, ſo iſt es der Reiz der G e g e n ſ e i t i g k e i t, durch welche Körper, die einander mit Energie berühren, in den Zuſtand gerathen

zu tönen, und wie die Bewegung den Fall erzeugt, ſo läßt die Berührung der irdiſchen Materie den Schall entſtehen. Die ſeelenvolle Wirkung aller Saiteninſtrumente führt ſich ganz einfach auf das Aneinanderſchlagen zweier feſter Maſſen zurück, und wenn Du dem vollen Ton eines Waldhorns in ſeiner romantiſchen Modulation nachgehſt oder Dich in den kunſtvollen Geſang einer Menſchenſtimme vertiefſt, ſo wirſt Du Dir in dieſem Augenblick den Genuß nicht durch die kühle Gelehrtenbetrachtung ſtören wollen, daß das, was Dich beglückt, nichts als eine Folge des Luftzuges ſei, der ſich bei dem Blaſeinſtrument in ein beſtimmtes Verhältniß zur Röhre und bei der Stimme in ein ſolches zu den Athemwerkzeugen geſetzt hat. Du haſt für dieſen Augenblick Recht, aber in einer andern Beziehung unternimmt man ja jene Zurückführung der Muſikäußerungen auf die elementaren Naturverhältniſſe nicht, um die Bedeutung der Muſik dadurch zu vernüchtern — ſondern um ſich vielmehr daran zu erinnern, daß die Muſik die durch die urſprünglichſte Nothwendigkeit ſelbſt gegebene Kunſt der Völker iſt.

Malerei und Sculptur ſetzen ſchon der Mittel wegen, durch die ſie ſich hervorbringen, einen vorgerückteren und künſtlicheren Kulturzuſtand des geſellſchaftlichen Volkslebens voraus, und dem Erwachen der

Poeſie muß eine hiſtoriſche oder mythiſche National-vergangenheit vorhergehen, welche den dichtenden Geiſt durch Thaten und Begebenheiten anregt, denn die Poeſie, wie ſie in ihrem Urſprunge immer epiſch iſt, beginnt ihre Darſtellung keineswegs mit den innern Schickſalen des Individuums, ſondern vielmehr mit den äußeren der Völker, Stämme und Geſchlechter. Aber die Muſik iſt die erſte Kunſt des Individuums, ſie iſt gewiſſermaßen die erſte Lyrik der individuellen Empfindung bei den Völkern, während die Poeſie erſt, nachdem ſie die epiſche Stufe zurückgelegt, lyriſch wird und ſich mit den Gefühlen zu beſchäftigen anfängt.

Der Schall, dieſes noch blos Elementariſche, enthält doch ſchon die Sehnſucht aller Körper nach Muſik in ſich und deutet das Verhältniß der irdiſchen Materie zur Weltharmonie an. Durch den Schall, weil er aus der gegenſeitigen Berührung der Materie entſteht, empfinden und verrathen alle Körper die geheime Sympathie, in der ſie gemeinſam aus der Natur herausgeboren wurden, und welche ſie, ſo oft ſie ſich wieder berühren, an ihre Verwandtſchaft mahnt durch den tönenden Schall, der das Streben zur Harmonie aller Dinge iſt. Der Schall der irdiſchen Materie geht jedoch wie ein verlorner Ruf durch das Univerſum, denn wie ſich auch die im All zerſtreuten Körper im Moment der Berüh-

rung durch den Schall wieder anlocken mögen und im Klingen den Jubel einer ſcheinbaren Wiedervereinigung laut werden zu laſſen ſcheinen; wie auch ſelbſt dem Lichte in der Mythe von der Memnonsſäule die Sehnſucht beigelegt wird, den Klang in der Materie zu wecken und durch den Reiz der Berührung das der elementaren Natur inwohnende Streben zur Harmonie in Muſik zu verwirklichen: ſo hat doch der weltenordnende Gott der ſehnſüchtigen Materie ihr Bedürfniß der Harmonie nur inſofern geſtillt, daß er ſie durch die ewigen Geſetze, unter welchen ſie den rhythmiſchen Kreislauf ihres Daſeins vollführt, mit der Melodie der Bewegung begabt hat.

Nur in der Bewegung, alſo nur formell, bringt es die Natur zur Harmonie, und die rollenden Weltkörper, im Drang der Attractionskraft durch die Himmelsräume ſich fortſchwingend, ſuchen und fliehen ſich gegenſeitig in regelmäßigen Schwebungen, aber indem ſie das Streben haben, der eine den andern durch Berührung ereilen zu wollen, und es ſcheint, daß ſie ihre Harmonie, nach welcher ſie alle ausgewandelt ſind, eben nur durch die gegenſeitige Berührung und Annäherung erlangen können und müſſen, ſo wird ihnen dieſe Harmonie gerade nur dadurch, daß ſie nie in Berührung miteinander gerathen, und ſie Das, was ſie

ſuchen, niemals finden; denn in dieſer Anziehung und wieder erfolgenden Abſtoßung, welche eine Melodie der Bewegung unterhält, ſtellen ſie die wunderbare Harmonie des Sonnenſyſtems dar.

Dieſes Leben im Geſetz und Rhythmus der Bewegung iſt die höchſte durch die Natur gehende Melodie, welche ſie in ihren Organiſationen zu erreichen und gewiſſermaßen als eine Feier ihrer göttlichen Erſchaffung an ſich aufzuzeigen vermag. Die Alten ſogar nannten die Melodie der Bewegung in den Naturkörpern und im Wandellauf der Geſtirne, obwohl ſie noch nicht einmal die Ahnung von der Harmonie eines Sonnenſyſtems hatten, ſchon eine Muſik, indem ſie den organiſchen Zuſammenklang der Welten als die Sphärenmuſik zu vernehmen glaubten; und dieſe den antiken Völkern auch ſonſt in andern Beziehungen eigne Ausdehnung und Verallgemeinerung des Begriffs der Muſik ſpricht beweiſend dafür, daß überhaupt die Muſik der Alten noch nichts als ein formeller Rhythmus geweſen, den ſie auch in den Hervorbringungen der Natur und in dem harmoniſchen Bildungszuſtand eines Menſchen als Muſik empfanden, jedoch in einer geiſtigen Selbſtändigkeit noch nicht zur Kunſt ausgebildet hatten.

Uns aber, in unſerer heutigen chriſtlichen Anſchauungstiefe, kann die bloße harmoniſche Form der

Bewegung noch nicht Muſik ſein, und jenes Wandelſyſtem der kreiſenden Sternenwelt erfüllt uns durch die Melodie der Bewegung zwar mit Bewunderung und Ehrfurcht, aber es dünkt uns ein ſtummer und ſchauerlicher Reigen, der die Geheimniſſe einer unendlichen Zukunſt durch myſtiſchen Tanz zu verherrlichen ſcheint, jedoch von den lebenweckenden Geiſtern des Tons nicht umſchwebt wird. Nach Leben ſucht der Menſchengeiſt, nach Leben ſchlägt das Menſchenherz, und in der Harmonie, zu der es die Natur durch Bewegung bringt, fehlt ihm die leben- und liebeathmende Seele. Nur der Tanz gehört unter den menſchlichen Harmonieſpielen der bloßen Melodie der Bewegung an, und iſt daher eine rein natürliche und elementariſche Kunſt, wenn man ihm den Namen einer Kunſt geben darf; die Tanzkunſt aber iſt es, welche abſolute Philoſophen unaufhörlich mit der Muſik, Poeſie und den andern auf einer geiſtigen Bedeutung beruhenden Künſten verwechſeln mögen, denn nur den Tanz könnte es treffen, was ſie von der bloßen Natürlichkeit der Kunſt überhaupt zu ſagen ſich unterfangen.

Die Sehnſucht nach einer höheren, geiſtigeren Muſik als die bloß formelle und gewiſſermaßen architektoniſche der geſetzmäßigen Naturharmonie iſt, verräth die Materie, wie oben bereits angedeutet wurde, durch den Schall,

der als Laut der Berührung ſchon ein lebendigeres Verhältniß der Körper zu einander ausdrückt. Der Schall erlebt jedoch nur durch den Menſchen ſeine Vergeiſtigung und Vervollſtändigung zur Muſik. In der Natur ſelbſt verbleibt er ein Schall, eine Beute der ihn verflüchtigenden Luft, und die an ihn ſich anſchmiegende Echo, welche aus der Felsſchlucht heraus ihm bei ſeinem ſchnellen Vergehen den klagenden Nachhall widmet, ſcheint die geheime Seele des Schalls zu ſein, welche über die Fluren ihr Trauergeflüſter hintönen läßt: daß der Schall in der Natur hat erſterben müſſen, ohne zur Muſik werden zu können.

Die Muſik ſelbſt iſt daher geiſtigen Weſens, weil ſie in ihrer höchſten Ausbildung nur aus der Harmonie der menſchlichen Seele ſtammt; aber den elementaren Schall, der als unbefriedigter Sehnſuchtslaut durch Raum und Zeit irrt, hat die Kunſt des Menſchen in den muſikaliſchen Inſtrumenten gewiſſermaßen aufgefangen und feſtgehalten, und ihm in dieſen durch die Bedingung eines beſtimmten Raumes, der ihm zur Ausfüllung angewieſen wird, und durch das auferlegte Geſetz des Zeitmaaßes, dem er ſich unterwerfen muß, die Fähigkeit, ſich zur Muſik zu erheben, eröffnet. Sowie ein Gedanke erſt durch die Behandlung zum Gedicht wird, ſo der Schall nun erſt unter der

künſtlichen Bedingung der Inſtrumente zur Muſik. Aus dieſer unſerer Anſicht folgt auch, daß die muſikaliſchen Inſtrumente keineswegs, wie manche Muſiktheoretiker gemeint haben, eine Nachahmung der menſchlichen Stimme ſind, ſondern eben die zur Kunſt erhobene Ausbildung und Idealiſirung des elementaren Schalls der Materie, welcher in dieſer Form die Menſchenſtimme ſogar an Vielfältigkeit der Modulationen noch übertreffen kann. Die Stimme iſt ſonſt allerdings das Primäre gegen die Inſtrumente, und der in der Menſchenbruſt vergeiſtigte Schall war die erſte Muſik, die durch die Welt erklang, mit welcher der Menſch ſich ſchon in harmoniſchen Weiſen zum Lobe des Schöpfers und alles Deſſen, was er liebte und empfand, verſuchte, noch ehe eine kühne und geiſtreiche Erfindung darauf gekommen war, auch in der anorganiſchen Natur, wie im Holz und der Darmſaite, den ihr eigenthümlich inwohnenden elementaren Schall zum wirklichen Muſikausdruck eines Inſtrumentes auszubilden. Das Inſtrument iſt ſonach auch etwas Eigenthümliches gegen die Stimme, und auf der Verſchiedenheit beider beruht eben die Vielſeitigkeit der dramatiſchen Wirkung in der Opernmuſik, wo Sänger und Orcheſter concertirend einander gegenüberſtehen, während nur das noch ungeübte und verwirrte Ohr des Laien ein Uniſono zu hören wähnt.

Wenn ſich nun aber die Muſik auf der höchſten Stufe ihrer Vollkommenheit ganz zu der geiſtigen Macht und Selbſtändigkeit einer Kunſt erhoben hat, ſo ſcheinen dagegen manche Naturformen der Muſik, wie z. B. die Windharmonica, die mit den Glockentönen ihr muſikaliſches Spiel treibt, eine von der Natur ſelbſt dargebotene Erinnerung für die Muſik zu ſein, welche ſie an ihren elementaren Urſprung aus dem Schall der Materie mahnt; ſie mahnt die Muſik jedoch nicht nur an ihren elementaren Urſprung, ſondern enthält auch zugleich damit die Anerkennung in ſich, wie ſehr dieſelbe in ihrem Blüthenzuſtand als Kunſt von den bloßen Anfängen des Naturſpiels weitergeſchritten und die Muſe des zarteſten Seelenausdrucks geworden ſei. Was die Windharmonika ſo andeutet, ſcheint auch der Vogelgeſang zu lehren, denn auch in dem ſchönſten Schlag der Nachtigall vernehmen wir doch nur ein muſikaliſches Naturſpiel, weil es im Bereich des nur Natürlichen geblieben, und nicht zur ächten Muſik hat werden können, ſondern als ſchmelzender Klageaccord in die Lüfte hinirrt. Auch die Nachtigall weiſt in ihren Liederverſuchen auf den Menſchen hin und erinnert daran, daß nur er die Melodieen, an deren einzelnen Lauten ſie ihr Leben hinbringt, in ein geiſtiges Ganzes zuſammenzufinden vermöge. —

So wären wir denn durch den Gang der bisher unternommenen Betrachtung wie von ſelbſt dahin gelangt, die Anſicht der abſoluten Philoſophie von der bloßen Natürlichkeit der Kunſt hier in Bezug auf die Muſik widerlegt zu haben. Es ließe ſich aber jetzt vielleicht noch mit Fug in Erwägung ziehn, ob denn nicht auch die Muſik ſelbſt innerhalb ihrer eigenthümlichen Wirkſamkeit zu Gedanken führe, mit Gedanken ſich beſchäftige oder dem durchaus denken wollenden Zuhörer nicht etwas mehr gewähren könne als ein bald langweilig werdendes Schmeichelconcert für das Ohr?

Wer einen Gedanken nur in Paragraphenform als ſolchen gelten laſſen kann, der fliehe Muſik und Kunſt, denn für ihn iſt die Welt des Schönen eine gedankenloſe! Der abſtracte philoſophiſche Gedanke iſt jedoch nur ein abgeſchiedener Geiſt, der, nachdem er das ſterbliche Körperleben von ſich abgeworfen, aus dem fernen Jenſeits der Reflexion herüber in die hinter ihm zurückgebliebene Sinnlichkeit des Erdendaſeins hineinſcheint, um Das, was die Menſchen in Unbefangenheit beglückt und was ſie Friſche des Lebens nennen, als ein Vergängliches und Nichtiges aufzuzeigen, das nur dazu beſtimmt ſei, ſich zu opfern, um ihn, den abgeſchiedenen Geiſt, hervorzubringen. Das Denken ſelbſt aber, welches durch aller Menſchen und Völker Weſen geht wie

ein allgemeiner Pulsſchlag, wirkt als der thätige Trieb in jeglicher Produktion des Lebens, und erſcheint mithin auch in der Kunſt als die unſterbliche Seele derſelben, denn was hätte die Kunſt für eine Bedeutung für die Völker, wenn nicht das Denken der Völker darin wäre! —

Das Denken, welches in der Philoſophie als Begriff, in der Poeſie aber als Gedankenbild heraustritt, erſcheint in der Muſik, möchten wir ſagen, als eine Gedankenſtimmung. In der Tonkunſt iſt Alles Stimmung, aber Nichts Maxime, denn eben durch die Stimmung, in welche die Muſik uns verſetzt, erreicht ſie ihre eigentlichſte Wirkung, indem ſie ihre Zwecke in uns ſelbſt ſich entwickeln läßt. Daher könnte man behaupten, daß auf der jenſeitigen Grenze der Muſik die Philoſophie anfange, und welcher begeiſterte Kunſtfreund hat es nicht an ſich erlebt, daß er von der überſchwänglichen Stimmung, welche eine große Tonſchöpfung in ihm erregt, erſt dann wieder frei geworden, nachdem er Das, was die Klänge in ihm wach gerufen, in Gedankenform aus ſich herausphiloſophirt hat, wozu in friſchen und phantaſiereichen Jugendjahren, wenn man aus einer Oper von Gluck oder Mozart kommt, eine ganze Sommernacht, an Freundesarm in

Spaziergängen hingewandelt, des Geſprächſtoffes nicht ermangelt.

Weil die Tonkunſt die ſchmeichelnde Muſe der Seelenſtimmung iſt, und als ſolche Jedem Jedes giebt, dem Schwachen Troſt, dem Starken Kraft, dem Eiteln Lebensflitter und dem Denker Ausſichten in die Ewigkeit der unendlichen Zukunft, deshalb iſt ſie eben eine ſo populäre Kunſt und mehr als eine andere Eigenthum des Volkes. Die Volks- und Geſellſchaftsſitte hat daher ſeit den früheſten Zeiten unter allen Künſten immer die Muſik zur vertrauten Herrin, Dienerin oder Freundin ſich erwählt, und die wechſelnden täglichen Stimmungen, welche das menſchliche Leben bald in Freuden- und Trauerfeſten, bald in kirchlicher Gottesandacht oder ſelbſt bei öffentlichen Staatsgeſchäften, durchlaufen, muß die Muſik alle begleiten, anfriſchen und ſchmücken durch ihr anſchmiegendes Weſen, noch heut bei uns, ſowie ehemals, ſogar bei den uncultivirteſten Hirtenvölkern. Die Muſik umſchwebt Deine Wiege und ruft Dich mit ihren Glockenklängen zur Taufe; ſie bringt Deiner Liebe ein Ständchen und feiert Deinen Hochzeitstag als der ſinnigſte, Dein geheimſtes Glück am zarteſten verſtehende, Gaſt unter den Gäſten; als Ballmuſik vergißt ſie mit Dir alle Schwere des Daſeins und führt Dich zum Tanze, in die leichtſin-

nigen Reihen des hüpfenden, tändelnden Lebensgenuſſes, durch welche ſie als das ordnende Geſetz der ſüßen Trunkenheit hinſchreitet, die Muſik folgt Dir auf die Reiſe und lockt Dich wanderluſtig mit ſchmetternden Poſthorntönen in alle Fernen und Weiten der großen Gotteswelt hinaus; ſie zieht mit Dir in den Krieg und an ihren Trommelwirbeln und Trompetenſtößen entzünden ſich die wilden Geiſter der Schlacht; ſie legt ſich auch ſanft auf Dein Grab mit Trauergeläute und Scheideſang, und wenn die Deinigen Dich im lautloſen Schmerz hinunterſenken, iſt ſie die letzte Erdenſtimme, welche Dir nachhallt auf Deinem letzten Wege. Die Muſik hilft Könige krönen und Verbrecher hinrichten; ſie hilft dem Armen ſein Brot erwerben und verſüßt dem Reichen ſein Mahl; Muſik iſt ein Allerſeelenfeſt, das durch die ganze Welt empfunden und verſtanden wird. Wenn aber die Muſik ſo überall dabei iſt in allen Stimmungen und Zuſtänden des Lebens, muß ſie auch eine weiſe und lehrreiche, ja eine philoſophiſche Kunſt ſein, denn ſie kann viel Stoff zum Denken in ſich aufnehmen und viele Erfahrungen machen bei ihrer vertrauten Gemeinſchaft mit der Menſchen Herz und Schickſal, und dieſer Denkſtoff und dieſe Welterfahrungen ruhen auch auf ihren Saiten und jede ihrer Melodieen iſt wie die Knospe einer verſchloſſenen Weisheit.

Für Den, der Ohren hat zu hören und Augen des Geiſtes zu ſehen, bricht die ſchamhafte Tonknospe leiſe auseinander, und, groß wachſend, ſchaut ſie ihn an wie die Lotosblume, auf deren Blättern ein Gott ſich wiegt. Für Den iſt die Muſik auch eine Philoſophie.

Das Tranſcendentalſpiel der Muſik hat der Volksglaube ſchon von alten Zeiten her in der rührenden Mythe vom Schwanengeſang, bewußt oder unbewußt, angedeutet. Der ſtille, von den Griechen dem Apollo geheiligte und mit Wahrſagerkraft begabte Schwan ſcheint zur Harmonie ſeines ſchönen Lebens, das er in ſanften und regelmäßigen Bewegungen auf der Welle hinbringt, nur der tönenden Stimme zu ermangeln, um das Muſikaliſche, das ſein Weſen in ſich hat und das ſeinen weichen Mädchenhals ſchwellt, auszuathmen, aber erſt im Tode verleiht ihm die Sage den Geſang, und nur dem Sterbenden erſt löſt der Gott die Zunge für die Melodie, ſo daß er zu ſein aufhört, indem er zu ſingen anfängt, und in der erlangten Muſik ſein Daſein verſchwebt und hinübertönt. Die Muſik zu erreichen, ſcheint die Lebensaufgabe des Schwans zu ſein, nach der er in anmuthigen Kreiſen über das Waſſer auszieht, und wie nach unſerer eben ausgeführten Bemerkung die Natur ihre Harmonie nur in der Melodie der Bewegung findet, ſo läßt ſich auch

der Urſprung von der Schwanengeſangsmythe leicht auf die rhythmiſchen Bewegungen, mit welchen das graziös rudernde Thier die Welle durchſchneidet, erklärend zurückführen, beſonders da bei den Alten die Schwäne nicht nur im Tode, ſondern überhaupt als ſingend gedacht werden. Nach einigen Stellen bei Griechiſchen Dichtern ſingen die Schwäne auch nur wann der Weſtwind weht, was auf das Entſtehen ihrer Muſik durch das Rauſchen der Flügel zu deuten ſcheint, welche ſie dem koſenden Zephyr mit verlangendem Geräuſch entgegenflattern laſſen, und ſo könnte man, käme es darauf an, die Schwanenmuſik noch vielfältig als ein durch natürliche Verhältniſſe gegebenes Bild nachweiſen, wenn Jemand noch daran zweifeln möchte, daß der Schwan, wie er im Abendgold der Welle auf dem ſtillen See ſich wiegt, nicht ſchon an ſich eine muſikaliche Geſtalt ſei. Die Schwanengeſangsmythe, natürlich aufgefaßt, würde nichts weiter als den phantaſiereichen Volksſinn auch hier bewähren, der ſelbſt in der architektoniſchen Symmetrie der Bewegung ein Muſikſpiel zu empfinden weiß; aber eine eigentliche Tiefe der Bedeutung gewinnt die Sache nur in Beziehung auf den ſterbenden Schwan, und hier könnte man zweifeln, ob Verherrlichung des Todes oder Verherrlichung der Muſik ihr mythiſcher Sinn ſei. Nach unſerer Anſicht

Beides, denn der Schwanengeſang, der gleichnißweiſe auch ins menſchliche Leben übergegangen und uns oft darin gemahnt, iſt einerſeits der ſanfte Hauch eines ſchönen Todes, welcher den Inbegriff eines reinen unbefleckten Lebens als Geſang ausathmet und die zerſtreuten Accorde der Harmonie, die bisher nur vereinzelt das mangelhafte Daſein umſchwebten und lockten, nun zu einer ausklingenden Feiermelodie der Vollendung zuſammenfindet; anderſeits iſt er die zur Sprache des tiefſten Lebensgeheimniſſes geweihte Kraft der Muſik, welche hier recht eigentlich als die Tranſcendentalharmonie erſcheint, indem an ihren Tönen ſich ein Daſein hinüberſpielt in die jenſeitige ſeelige Zukunft. Der Sinn des Schwanenliedes geht auch in ethiſcher Anwendung durch das ganze chriſtliche Leben, und er iſt in der That ſo chriſtlich und zugleich ſo ſentimental, daß man ſich wundern kann, ihn bereits in der antiken Welt verbreitet zu finden, denn ſchon Ariſtoteles gedenkt der Sage vom ſterbenden Schwan (histor. animal. IX. 12.)

Aber der darin angedeutete tranſcendente Charakter der Muſik erſcheint nicht bloß, wie es hier der Fall, als das Ueberſchwängliche, welches dieſer Kunſt eigen iſt, ſondern das Tranſcendente der Tonmuſe beruht auch überhaupt in der Art und Weiſe, wie die muſikaliſche Harmonie durch das Herüber und Hinüber der Töne

ſich hervorbringt und aus einander ſuchenden und fliehenden Gegenſätzen den vollſtändigen Satz erzeugt. Den Satz herauszuhören iſt in der Muſik nicht Jedermanns Sache, und meiſtentheils ein bevorzugter Genuß der Muſikgelehrten, aber je mehr in einer ſo muſikaliſchen Zeit, wie die unſrige, auch das Ohr des Laien ſich dazu üben wird, in den in einander tranſcendirenden Gegenſätzen die Harmonie des Satzes erkennen zu lernen, je mehr wird die Muſik neben ihrer Bedeutung als Kunſt auch noch eben dadurch zu einem Bildungsmittel für das Volk dienen. Denn muß es nicht mehr, als manche Logik, den Verſtand und die Urtheilskraft ſchärfen und beleben, wenn das größere gebildete Publikum, dem die Weisheit der Schulphiloſophie im Durchſchnitt nicht zugutekommt, auf eine ihm am meiſten zugängliche und populäre Weiſe durch die Muſik und durch das Eingehen in die Compoſitionsweiſe derſelben Gelegenheit erhält, daran den organiſchen Aufbau eines Ganzen in der Symmetrie ſeiner Theile einzuſehn, die Dialektik dieſer Theile gegen einander und gegen das Ganze als ein Nothwendiges zu verſtehn und ſo eine geſetzmäßige gegründete Welt in ihrer Regel, in ihrer logiſchen Ordnung analyſiren zu lernen?

Da die Muſik die am meiſten durch das Geſetz gegliederte und ihrer Hervorbringung genau bedingte

Kunſt iſt, ſo dürfte wohl Niemand zweifeln, daß ſie auf die bezeichnete Art auch Verſtand und Vernunft zu üben vermöge, ohne daß es vielleicht nöthig iſt, den Generalbaß ſtudirt zu haben, um Dies an ihr zu erfahren.

---

18. Die bildenden Künſte.

In der Poeſie und Muſik mußten wir die Künſte der abſoluten Innerlichket des Menſchenlebens erkennen. Mit der abſoluten Aeußerlichkeit des menſchlichen Lebens haben es nun diejenigen Künſte zu thun, welche wir vorzugsweiſe die bildenden Künſte nennen, die, als Sculptur und Malerei, ihre beſondere und höchſte Aufgabe in der menſchlichen Geſtalt als ſolcher haben.

Wenn Poeſie und Muſik zu verkündigen haben, wie die innere Welt des Menſchen eine unendliche iſt, ſo verkündigen die Darſtellungen der Sculptur und Malerei, daß der Menſch eine unendliche Aeußerlichkeit beſitzt, die in ſeiner leiblichen Erſcheinung die eigentliche ſichtbar werdende Wirklichkeit des geiſtigen Lebens ausmacht. Dieſe ſubſtantielle Weſenheit des menſchlichen Leibes, die in dieſen beiden Künſten zu ihrer Verherrlichung gelangt, haben wir ſchon in einem früheren Abſchnitt betrachtet und nach den beſonderen Bildungen des Körperlebens, wie ſie

ſich im Allgemeinen zur Darſtellung der Kunſt verhalten, erörtert. Wir haben es an dieſer Stelle nur noch mit den allgemeinen Ideen zu thun, nach welchen dieſe beiden Künſte ihre Darſtellungen ausführen.

Die Sculptur iſt vorzugsweiſe die Kunſt der menſchlichen Geſtalt, die ſie zunächſt ſo aufzunehmen hat, wie dieſelbe ſich ſelbſt überlaſſen und auf ſich ſelbſt geſtellt im Raume daſteht. Es kommt hier im eigenſten Sinne auf die Exiſtenz der Geſtalt ſelbſt an, die dreifach in ihren Ausdehnungen, nach Länge, Breite und Tiefe, die ganze Freiheit ihrer Erſcheinung, wie ſie im Raume ſelbſtändig ſich abzeichnet, geltend macht. Dieſe Auffaſſung der Geſtalt, welche die Sculptur durch die Hinſtellung ihres Werkes giebt, iſt der wahrhafte Idealismus der menſchlichen Aeußerlichkeit, indem der Körper, der hier aus ſich ſelbſt heraus ſeine Begränzung gefunden, gewiſſermaßen in dem heiligen Recht ſeines Einzelweſens, und in ſeiner menſchlichen Eigenmacht, die ihm zugleich eine göttliche Bedeutung verleiht, durch die Bildhauerkunſt verherrlicht wird. Die Geſtaltungen der Sculptur erſcheinen darum immer vorzugsweiſe als Bildnereien der Götterwelt, denn in dieſer Zuſammendrängung des Individuums auf ſich ſelbſt iſt der Menſchenleib in ſeiner wahren Bedeutung nur der Träger des göttlichen Lebens. Um dieſe höchſte Anſchauung

der menſchlichen Geſtalt zu erwerben, hat die Bildhauerkunſt nur dem Typus der Natur ſelbſt zu folgen, deren Wahrheit und Wirklichkeit auch das höchſte und einzige Geſetz für ihre Darſtellungen ſind. Der Künſtler hat daher die Geſtalt aus ihren eignen Mitteln von innen her aufzubauen, und dabei dem organiſchen Bildungsweg der Natur ſelbſt nachzugehen, indem er mit dem Knochengerüſt beginnen und von ihm aus die Muskulatur und die weiteren plaſtiſchen Formen finden muß. Dieſe Kunſt hat es daher in ihrer eigenſten Bedeutung mit dem Nackten zu thun, in dem ſie ihre wahre Aufgabe am ſiegreichſten erfüllen kann. Wo aber dem Körper noch eine beſondere künſtliche Gewandung gegeben werden ſoll, da iſt dieſe ſo zu wählen, daß ſie der Wahrheit und Schönheit des Naturideals keinen Eintrag thut, ſondern in harmoniſcher Uebereinſtimmung mit demſelben ſich befindet. Die Gewandung wird dadurch einer der weſentlichſten und ſchwierigſten Beſtandtheile der plaſtiſchen Kunſt.

Ob es auch für die Gewandung des menſchlichen Körpers ein beſtimmtes Schönheitsideal gebe, iſt eine Frage, deren Entſcheidung für das individuelle Leben der Nationen ebenſo ſehr wie für die darſtellende Kunſt von Wichtigkeit wäre. Wie man das helleniſche Ideal der Körperbildung als das am meiſten beſtim-

mende in der bildenden Kunſt angeſehen, ſo hat man auch die helleniſche und antike Gewandung überhaupt als die einzig würdige Form für die Sculptur betrachten wollen, welcher Anſicht allerdings die moderne Kleidung ſelbſt, ebenſo ſehr durch ihre Unnatur wie durch ihre Kunſtwidrigkeit, den größten Vorſchub geleiſtet. Beſonders iſt es die Kleidung der heutigen Gegenwart, welche die Entfernung von allen idealen Formen des Lebens gewiſſermaßen durch den Schnitt der Mode verſinnbildlicht, und die bald im Eckigen, Spitzen und Knappen, bald im Bauſchigen und Tonnenartigen, eine menſchliche Geſtalt auszuführen ſucht, die nirgend eine Exiſtenz hat, in der ſich aber die Zerfahrenheit und Naturloſigkeit heutiger Lebenszuſtände hinlänglich zu charakteriſiren ſcheint.

Wenn in der Sculptur alle Darſtellungen eine rein körperliche Bedeutung haben, und durch rein körperliche Mittel wirken, ſo tritt uns dagegen in der Malerei eine Kunſt entgegen, welche die körperlichen Geſtaltungen, auf die ſie es ebenfalls abgeſehen hat, ſofort zu geiſtigeren Beziehungen vertieft, indem ſie das Körperliche in ſeiner beſtimmteren Bedingung durch einen Inhalt des Geiſtes zur Erſcheinung bringt. In dieſer Kunſt iſt es das Licht, welches dem Körper ſeine ſelbſtändige Abrundung giebt, und ihn zugleich

zu einem Bilde der Vorſtellung und darin zu einer gedankenmäßigen Verknüpfung heraushebt. Dieſe inneren Beziehungen des Gedankens, in welchen ſich das Gemälde abſchließen muß, haben hier ihr künſtleriſches Organ beſonders in der Perſpective, welche diejenige Auseinanderlegung des darzuſtellenden Gegenſtandes iſt, in der die Nothwendigkeit des materiellen Stoffes in die geiſtige Freiheit der Erſcheinung ſich auflöſt. Dieſer gedankenmäßige Zuſammenhang der Gegenſtände, welcher ſich in der Perſpective des Bildes zuſpitzt, führt ſich äußerlich und ſinnlich durch die Gruppirung aus, in welcher die einzelnen Figuren der Darſtellung ſich harmoniſch im Sinne des ganzen Grundgedankens zu ordnen, und ſowohl in Uebereinſtimmung mit demſelben, als im rechten Verhältniß zu ſich ſelbſt, gegen einander aufzuſtellen haben. Die eigentliche Lebenswärme ſeines Daſeins aber empfängt das Bild durch die Farbe, welche, als derjenige räumlich gewordene Ausdruck des Lichts, der daſſelbe in ſeiner bedeutſamen Miſchung mit den Objecten der Wirklichkeit darſtellt, recht eigentlich das pulſirende Blut in die Formen der Darſtellung gießt, und dadurch die organiſch lebendige Exiſtenz des Ganzen ſchafft. Als die höchſte geiſtige Potenz der Farbengebung erſcheint das Helldunkel, dieſe ideale Einheit von Licht und Schatten, in welcher

beide in einander übergefloſſen ſind und doch Eines durch das Andere ſich erhalten hat. In dieſem Helldunkel vertieft und verdichtet ſich der ganze Körper des Gemäldes zu dieſer in ſich ſelbſt ruhenden Sättigung des wirklichen Lebens, welche der wahre Triumph der Kunſt iſt.

---

19. Die Baukunſt als univerſale Kunſt.

Die vier Künſte, Poeſie, Muſik, Sculptur und Malerei, die wir bisher einzeln betrachtet haben, indem wir in der Poeſie und Muſik die unendliche Innerlichkeit des Menſchenlebens, in der Bildhauer- und Malerkunſt aber die unendliche Aeußerlichkeit unſeres Daſeins zu erkennen hatten, dieſe verſchiedenen Darſtellungsformen des ſchaffenden Geiſtes vereinigen ſich gewiſſermaßen in einer univerſellen Schöpfung in der Baukunſt, in welcher die Innerlichkeit und Aeußerlichkeit des menſchlichen Daſeins ſich zur Einheit eines Gebildes zuſammenſchließen, welches Gebilde nach der göttlichen Seite des Lebens hin der Tempel, nach der irdiſchen Seite das Haus iſt.

In dieſer Zuſammenſchließung der Innerlichkeit und der Aeußerlichkeit des Menſchendaſeins, worin die Archi-

tektur ihre Kunſtaufgabe vollbringt, nimmt ſie alle übrigen Künſte, die ſonſt einzeln für ſich den verſchiedenen Richtungen des ſchaffenden Geiſtes angehören, gewiſſermaßen zu einem univerſalen Schöpfungsact des Lebens in ſich auf. In dem Geiſt des Gebäudes, inſofern es als die Umſchließung eines beſondern Lebensinhalts daſteht, der darin eine ſeiner Idee entſprechende Wohnung und Heimath gefunden, in dieſer eine lebendige Daſeinsinnerlichkeit verkündigenden und einſchließenden Bedeutung des Bauwerkes, drückt ſich die in der Architektur waltende Lebenspoeſie, oder die innere unendliche Dichtung aus, der jede wirkliche Daſeinsform entſteigt. Die Architektur erſcheint als dieſe Poeſie des Raumes, welche den Gedanken des Lebens zwingt, ſich im Stoff zu verwirklichen, und welche die Idee als heimiſch darſtellt in dem Reich der Wirklichkeit.

Die Architektur iſt darum weſentlich dieſe ſymboliſche Kunſt, durch welche ſich das Grundſymbol des Lebens zuerſt im Tempel, in der Kirche vollbringt, wovon bei aller Baukunſt, als der erſtweſentlichen und urſprünglich geſetzgebenden Form alles Bauens, zunächſt ausgegangen werden muß. Denn der Tempel iſt das Symbol der wahren göttlichen Wirklichkeit, und der Tempelbau zeigt an, welchen ungeheuren Glauben der Menſch gewonnen an die unmittelbare Gegenwart Got-

tes im wirklichen Leben, an die Einheit des Göttlichen und Wirklichen, an die Verſöhnung der endlichen und unendlichen Welt des Daſeins, denn dieſer Glauben iſt das eigentliche Fundament des Tempelbaus, auf dem er in dieſer vielbedeutenden Herrlichkeit emporſteigt. Der Tempel iſt in dieſem Sinne die zuſammengedrängte Form des Weltgebäudes ſelbſt, oder dieſe ſymboliſche Vereinigung von Geiſt und Natur, welche als der zur Exiſtenz gekommene Begriff der Weltordnung überhaupt ſich darſtellt. Der Tempel hat darin den Begriff des Weltgebäudes überhaupt nachzubilden, daß er den Heimathsſitz des lebendigen Gottes in dieſem ideellen Einklang der irdiſchen Formen und Verhältniſſe darſtellen ſoll.

Dieſelbe Idee, die dem Gott den Tempel gebaut hat, baut dem Menſchen ſein eigenes Haus, worin die Unendlichkeit der Exiſtenz ſich ebenfalls hingegeben und beſchloſſen hat im Raum, welcher die Form für den Begriff geworden iſt. Das Haus umſchließt die Dichtung des menſchlichen Lebens, das Wohnhaus zeigt an, daß der Menſch ſeine Heimath hat auf der Erde, mitten in dieſer vollen und vielfachen Wirklichkeit, aus deren Stoffen und Verhältniſſen ſelbſt er ſich ſein Haus gebaut, damit er wiſſe, wo er ſein Haupt hinlege.

Wie aber der Häuſerbau in architektoniſcher Hin-

ſicht immer auf den Tempelbau zurückweiſt, und zurück geführt werden muß, ſo ſteht auch der innere Geiſt beider in dieſer ewigen, das ganze Daſein umfaſſenden und ausſprechenden Wechſelbeziehung. Und wie der Tempel darſtellt, daß die wahre Heimath des lebendigen Gottes die Wirklichkeit ſelbſt iſt, ſo ſtellt das menſchliche Wohnhaus, indem es aus dem Tempelbau hervorgegangen, dar, wie dieſe Wirklichkeit überall nur Gottes iſt, aus Gott hervorgegangen, und in Gott zurückkehrend.

Die wahre Heimath des Menſchenhauſes, welche in Gott iſt, zeigt auf die wahre Heimath des Gotteshauſes, welche die Wirklichkeit iſt, hin, und ſo ſchließen ſich in dieſer Grundſymbolik, welche die Kunſt des Bauens vollbringt, die beiden Seiten des Lebens, das Innere und das Aeußere, zu dieſer Einheit zuſammen, worin ſich die wahre göttliche Wirklichkeit des Daſeins vollbringt.

Von dieſer ſchaffenden Nothwendigkeit der Idee aus muß man die Kunſt des Bauens in ihrer urſprünglichſten Entwickelung ableiten, nicht aber von dem ſinnlichen Bedürfniß, von dem bloßen Bedürfniß des Schutzes gegen das ſtürmiſche Naturelement und die wilden Thiere, woraus Manche lediglich den Urſprung der Baukunſt haben erklären wollen. Dieſen Schutz

fand der Menſch ſchon in denjenigen Bauten, welche die Natur für ihn ausgeführt zu haben ſcheint, in den Höhlen und in den Schluchten der Berge und Felſen, aber die höhere Kunſt des Baues konnte nur aus der im Menſchengeiſt erwachenden Idee hervorgehen, aus der Idee, daß das Lebensbild von Innen und nach Außen zugleich in die Erſcheinung und zur Vollendung gebracht werden müſſe. Die Idee iſt es, welche den Göttern die Tempel gebaut, und von der Idee, welche die wahre Werkmeiſterin und Baukünſtlerin des Lebens iſt, empfing auch der Menſch ſein wohnliches Haus. Die Idee zeigt dem Menſchen zuerſt wahrhaft an, wo er auch ſein Haupt hinzulegen habe.

Nachdem wir jetzt in der Architektur die Poeſie, als Lebensdichtung ſelbſt, erkannt haben, müſſen wir auch ſehen, wie die zweite der Künſte, die Muſik, von der Baukunſt aufgenommen und in ihrem Gebilde geltend gemacht wird. Die Idee der Muſik entfaltet ſich in der Baukunſt in dem, was man das Verhältniß in den Theilen des aufgeführten Gebäudes nennt, und wie man das Architekturwerk als eine ſtumme Dichtkunſt bezeichnet hat, ſo hat man es auch häufig ebenſo treffend eine feſtgewordene und gewiſſermaßen erſtarrte Muſik genannt. Das Verhältniß in der Baukunſt iſt aber dasjenige, wodurch der Gedanke,

nachdem er hier als Stoff in den Raum hineingetreten, ſich den Raum gewiſſermaßen wieder vergeiſtigt durch das Zeitmaaß, das als das harmoniſch Verbindende aller ihrer Einzelglieder erſcheint, welchen Prozeß der Bildung die Muſik ebenfalls auf dem ihr eignen Kunſtgebiet vollbringt, indem, wie ich früher erörtert habe, der Ton aus dem Raum, in welchem er materiell entſteht, ſich in die Zeit hineinſchwingt durch das Geſetz des Rhythmus, welches das Geſetz des ſich bewegenden Geiſtes ſelber iſt. Die Muſik der Baukunſt führt ihren himmelhoch jauchzenden Reigen als Melodie und Harmonie durch das Verhältniß des Gebäudes auf, als Melodie, indem Säule, Pfeiler und Bogen in dieſer rhythmiſchen Schwingung, in der ihre Form ſich ausdrückt, ſich entwickeln, als Harmonie, durch das muſikaliſche Verhältniß des Ganzen, in welchem die verſchiedenen Strebeformen, die ſich gleichzeitig neben einander entwickeln, ſich in einander neigen und zuſammenfügen zu dieſem wahrhaften Bund der Idee, der ſich darin vollbringt.

Um den ſo in ſeiner Idee vollendeten Bau, in welchem ſich eine Einheit des Lebens ausdrücken ſoll, auch wieder in die Mannigfaltigkeit des bunten und bewegten Daſeins heiter zurückzuführen, tritt die Sculptur an den Bau heran, um ihn noch wahrhaft menſch-

lich auszuſchmücken durch die individuelle Geſtalt. Die Sculptur tritt hier gewiſſermaßen als etwas Vermittelndes wohlthuend hinzu, indem ſie die geiſtige Größe des Baues, den erhabenen Ernſt der Idee, durch welchen das Bauwerk ſich wie in eine abgeſchiedene und entfernte Welt hinaufgehoben hat, wieder belebt, und durch ihre plaſtiſchen Geſtaltenbildnereien, die ſie hinzufügt, gleichſam daran erinnert, daß das ganze Werk nur vorhanden ſei, um alle Luſt und allen beweglichen Lebenstrieb des Daſeins ſich daran offenbaren zu laſſen, und um die univerſale Lebensidee, der im Ganzen des Werks genug gethan worden, wieder in das Einzelſte, wie in ſeine Blüthenſpitzen, hineintreten zu laſſen. In dieſem Sinne bethätigt ſich die Sculptur beſonders in der alten deutſchen Baukunſt, wo wir den Bau der Kirche mit dieſer unendlichen Fülle kleiner plaſtiſcher Ausführungen belebt und durchflochten ſehen, die häufig auch wie in einem Anfall von Ausgelaſſenheit und Muthwillen ſpaßhafte und groteske Bildnereien aller Art aufzeigen. In dieſem hier angedeuteten Sinne wird dann eben der Grund offenbar, warum wir bei jenen rieſenhaften gothiſchen Domen des Mittelalters, wie beim Straßburger Münſter, oben aus dem kunſtvollen Blätterwerk und Laubgeflecht plötzlich einen gri-

maſſirenden Eſelskopf oder einen poſſirlich ſchwänzelnden Affen herausblicken ſehen, welche Geſtalten, die ſich hier in der ſichern Unendlichkeit der Idee gewiſſermaßen wiegen, die Sculptur in jenem ironiſchen Spiel hinzugefügt hat, durch das ſie das Höchſte wieder mit dem Kleinſten gutmüthig verknüpfen will.

Der eigentliche religiöſe Inhalt des Gebäudes, die Idee der Gottheit, welcher der Bau gewidmet iſt, ſie wird von der Malerei ſchließlich in den begränzten Raum des Bildes zuſammengefaßt. Damit der Bau nicht ganz ſtumm bleibe in ſich ſelbſt, hat nun die Farbe die Bedeutung der Sprache übernommen, und drückt an den Wänden, auf den Fenſterſcheiben und als Altarblatt gewiſſermaßen das Wort aus, um das es ſich handelt, und das den Sinn des göttlichen Geheimniſſes in ſich trägt, indem die heilige Geſchichte der Idee, in ihren individuellen Zügen feſtgehalten, gemalt wird. —

Die ſachliche Entwickelung des Weſens der Baukunſt und ihrer Ordnungen und Geſetze haben wir der techniſchen Kunſtlehre ſelbſt zu überlaſſen. — —

Wie wir aber heut noch unbeſtimmt hinundherſchwanken, was wir eigentlich bauen ſollen, an und aus unſerm Leben ſelbſt, ſo iſt dieſe Rathloſigkeit des

geiſtigen Bauens, die uns jetzt hinundherzieht, auch in die gegenwärtige oder moderne Baukunſt unſerer Tempel, Häuſer und Staatsgebäude übergegangen. Der Bauſtil in der heutigen Wirklichkeit erweiſt ſich in den Gebäuden, die wir aufführen, ebenſo uneins mit ſich ſelbſt, charakterlos, und von keiner höhern Nothwendigkeit in den Formen ausgeprägt, als dies in unſerer ganzen Lebensidee ſelbſt der Fall iſt. Wie ich aber im Verlauf dieſer Darſtellung der Aeſthetik immer zur Erkenntniß zu bringen geſucht habe, daß das Ideal des heutigen Lebens, das wahre moderne Schönheitsideal, welches zugleich das Freiheitsideal unſerer Zuſtände iſt, daß dies Ideal ſich in der Durchdringung des antiken und namentlich des helleniſchen Schönheitslebens mit dem Geiſt des chriſtlichen Bewußtſeins, und in der harmoniſchen Ineinsbildung dieſer beiden großen Menſchheitselemente darſtelle, ſo müſſen wir es auch als den Beruf der heutigen modernen Baukunſt erkennen, den antiken Stil mit dem Stil des chriſtlich romantiſchen Mittelalters zu einer harmoniſchen Schöpfung zu vereinigen, und darin auch äußerlich das einheitsvolle Gebild des heutigen Lebens als die reiche und reife Frucht der abgelaufenen Zeiten, welche alle Blüthenmomente der Vergangenheit in ſich aufgenommen hat, darzuſtellen.

Unſere Aufgabe, die wir in der Behandlung der Aeſthetik zu umzeichnen und möglichſt zu löſen geſtrebt, ſchließt ſich daher in der zuletzt von uns betrachteten Kunſt, in der Baukunſt, wie in ihrem Reſultat zuſammen, und dieſe Kunſt erweiſt ſich uns nun auch darin als die vorzugsweiſe ſymboliſche, daß ſie uns den Bau des Lebensideals ſelbſt in ſeiner Vergangenheit wie in ſeiner Zukunft zu veranſchaulichen hat. Die Baukunſt, welche die Kunſt iſt, das Innen zu einem Außen, und das Außen zu einem Innen zu machen, ſie bringt eben darin die allgemeine Lebensidee zur Anſchauung, die in der harmoniſchen Ineinsgeſtaltung des Inneren und Aeußeren ihre höchſte Geſtaltung erſtrebt, welches wir als das weſentliche Prinzip der Kunſt auf allen ihren verſchiedenen Standpunkten zu erkennen hatten, und worin das Leben ſelbſt ſich zu dieſem höchſten Kunſtwerk der Freiheit und Schönheit vollenden ſoll, was zugleich die Grundanſicht war, die uns bei dieſer Entwickelung der Aeſthetik als einer Kunſt- und Lebenswiſſenſchaft geleitet hat.

Am meiſten unter allen Künſten ſcheinen die Architektur und die Poeſie — die Kunſt des äußern Bauens und die Kunſt des innern Bauens — noch einer großen und umfaſſenden Zukunft entgegenzugehen.

Die Baukunſt, als dieſe mit der lebendigen Wirklichkeit ſelbſt weiter wachſende Kunſt, in welcher ſich die Lebensidee jedes Zeitalters am unmittelbarſten verſinnbildlicht, die Poeſie, als dieſes nie abreißende innerſte göttliche Menſchheitsleben, als der ſubſtantielle Menſchheitsgeiſt ſelbſt, der ſich darin ſeinen Ausdruck ſchafft.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Druck von Louis Humblot in Berlin.

Werner.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Mundt, Theodor

Aesthetik die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit

Berlin 1845

L.eleg.g. 271 t
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574348-6